د. محمد فخر الدين

الحكاية الشعبية المغربية

Le conte populaire marocain

بنيات السرد و المتخيل

تقديم

د مصطفى يعلى

نشر المعرفة

الدكتور محمد فخر الدين

الحكاية الشعبية المغربية

بنيات السرد و المتخيل

تقديم د مصطفى يعلى

دار نشر المعرفة

تقديم

بقلم : أ.د. مصطفى يعلى

هذا الكتاب للباحث الدكتور محمد فخر الدين، هو في الأصل أطروحة متمفصلة عبر ثلاثة أجزاء، إضافة إلى جزء رابع ضخم شديد الأهمية، من المؤكد أنه أشقى الباحث في إنجازه، فهو عبارة عن ملحق بمجموع نصوص المتن المسجل من القصص الشعبي المغربي، عبر عدة جهات من الوطن، المفروض أن تعده خلية بحث مختصة.

وقد نوقشت الأطروحة لنيل دكتوراه الدولة في اللغة العربية وآدابها، مطلع الألفية الثالثة، تحت إشراف الأستاذ الجليل الدكتور محمد السرغيني، ورئاسة د. سعيد يقطين، وعضوية كل من د. مصطفى يعلى ود. عبد الواحد بنياسر. علما بأن عنوانها الأصلي هو (البنية السردية والمتخيل في الحكاية الشعبية المغربية).

إنه بحث يتسم بالاستجابة لإغراء الجدة. فهو فضلا عن الاهتمام بالأدب المغربي، الذي هيمنت موضوعاته في السنوات القليلة الماضية، على رسائل وأطاريح شباب الباحثين، وكذا على أقلام معظم النقاد، قضايا وتيمات وإشكالات؛ تسلك هذه الدراسة ضمن اتجاه بحثي أدبي مخصوص، شرعت ثلة من الباحثين المغاربة والعرب، تعمل مؤخرا بجد على تأصيله. نقصد الدراسة الأدبية الشعبية، والعمل على ترسيخها في حقل الأدب الشعبي على المستوى الأكاديمي، بله على المستوى النقدي الحر، ونفض ما تراكم حوله من غبار الإهمال والتجاهل، لإسباب ليس هنا مجال شرحها.

وأكيد أن الطريق لم تكن معبدة ولا سهلة أمام د. محمد فخر الدين، نظرا لشح المصادر والمراجع. إلا أنه من المهم الإشارة إلى أن ما يخفف بالتأكيد من وطأة المعضلات هنا، كون الباحث يملك حماسا ملحوظا، وميلا خاصا منجذبا نحو الخوض في إضاءة هذا الموضوع، علما بكونه قد سبق له أن أعد بحثا مماثلا آخر حول الموضوع ذاته، ولو بشكل محدود، يحمل عنوان (البنية السردية والمتخيل في سيرة سيف بن ذي يزن)، تحت إشراف ذ. محمد برادة، لنيل دبلوم الدراسات العليا، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، أواسط تسعينات القرن الماضي.

وهذه حقيقة بحثية مسلم بها: ذلك أن الباحث الذي لا يحب موضوع بحثه، لن تكون نتائجه في مستوى مثيلاتها لدى من يقبل عليه بحماس ورغبة ومتعة.

والملحوظ أن د. محمد فخر الدين متشرب بحب موضوع الأدب الشعبي عامة، وقصصه خاصة، بدليل أن معظم مقالاته ومؤلفاته تصب في موضوعه الأثير هذا، فضلا عن أنه جعله مشروع حياته العلمية، كما يدل تواصله هنا في هذا الكتاب مجددا مع الموضوع، وتتميم مسيرته معه، من خلال توسيع رقعة مساحته وحجم متنه، حيث انتقل من دراسة الموضوع في نص محدود هو (سيرة سيف بن ذي يزن)، إلى متن شاسع، هو القصص الشعبي المتنوع في معظم جهات المغرب.

ولا شك أن هذا العامل أيضا، يعد عنصرا مهما ومشجعا في ميدان البحث، إذ يعتبر من مدامك توسيع خبرة الباحث، وإثراء مهارته بالنسبة لمختلف جوانب الموضوع، ويخلق معه نوعا من الألفة والتفاعل، مما يجعله على بينة من كثير من العوائق والمطبات، التي يعمل على تخطيها بحرص ومرونة، نتيجة تكرار التجربة ومواجهة مشاكل البحث وعراقيله، والاجتهاد في إيجاد طرائق الحلول المناسبة لها، فضلا عن أنه يمهد السبيل للإضافة والابتكار، شرط أن يتحقق للباحث استبصار تام ووعي عميق بتقنيات البحث وهدفيته، وتتوفر له دراية ودربة وكفاءة منهجية مرنة، نتيجة التمرس المثابر على الاستقصاء والتحليل والدرس والجدل، وحسن استخلاص النتائج المتميزة المضافة، اعتمادا على دقة المناهج المستوعبة نظريا وإجرائيا خير استيعاب، ولعل الأستاذ د. محمد فخر الدين لا يعدم شيئا من كل هذا.

ويهمنا أن نذكر في هذا السياق، إنه قد أصبح معروفا كون غنى القصص الشعبي وتنوعه المتشعب، لطالما دفع الباحثين من مختلف التخصصات، الأنثروبولوجية والنفسية والاجتماعية والتربوية والتاريخية واللغوية وما إليها، لمقاربته بشتى المناهج.

وفعلا قد سبق أن تمت دراسة هذا التراث في المغرب، من الوجهة الوصفية والمورفولوجية والسيميائية وغيرها.

وهو ينتظر المزيد من المقاربات الضافية من المنطلق نفسه، أو غيره من المنطلقات، خصوصا بعد أن تعززت ساحة الأدب الشعبي في المغرب، بتراكم لا يستهان

به من الأنطولوجيات السردية الشعبية الغنية جهويا ووطنيا، وبالمختبرات والدراسات العليا بعدد من الجامعات المغربية.

وفي هذا السياق، نجد د. محمد فخر الدين في بحثه هذا، يقترب في الجزء الثاني من البحث من المنهج السيميائي، بينما يسترشد في الجزئين الأول والثالث بالمنهج الوصفي، الراصد لعدد من تيمات القصص الشعبي المغربي. وهذا ما أضاف إلى كاهله عبئا شاقا آخر، إلى جانب أعباء مغامرة البحث في القصص الشعبي المغربي عامة، وجمع متنه الواسع خاصة. ونشير بالمناسبة إلى حقيقة كون الأفضل في البحث العلمي، الالتزام بمنهج واحد، بيد أننا نضيف: من المطلوب أيضا استدعاء آليات مناهج أخرى أحيانا بمقدار، شرط أن تتوفر الحاجة الماسة إلى ذلك.

ولعل الخلاصة المركزة للنتائج النهائية المحصلة في بحث د. محمد فخر الدين، تتحقق بشكل عام، في أهمية كونه استطاع بمزيد من الانشغال والفهم، رصد مدى الغنى في الإمكانات التشكلية السردية، والأبعاد الرمزية والتربوية، التي يتمتع بها القصص الشعبي في المغرب، على غرار أمثاله في الأمم الأخرى، وهو ليس بالشئ الهين.

إن هذا الكتاب يتموضع في مرتبة مشجعة ومقنعة، تعد بالكثير مستقبلا، لاسيما وأن الباحث بدا كما لو أنه عقد العزم على التخصص في القصص الشعبي بالمغرب، كما سبقت الإشارة، وهو الأمر الذي سيمكن الجامعة المغربية وباقي مجالات البحث العلمي بالمغرب المهتمة بالموضوع، من إضافة باحث جاد آخر إلى لائحة الباحثين الشحيحة في حقل الدراسة الأدبية الشعبية بالمغرب.

وأراني أستطيع أن أفترض لما توسمته في البحث وصاحبه من اصطناع للصرامة والجدية أن د. محمد فخر الدين، هو بصدد الانخراط ضمن أصحاب الغيرة والجهود المضنية، من أجل تطوير حقل الدراسة الأدبية الشعبية حاضرا ومستقبلا، جمعا وتصنيفا ودراسة وتحليلا ومقارنة واستكشافا.

أ.د. مصطفى يعلى

القنيطرة في 10 أكتوبر 2013

مقدمـــة

إن دراسة الحكاية الشعبية لم يتحقق فيها التراكم المنشود،فقد ظلت بعيدا عن الدرس العلمي لسنوات عديدة، فكان لا بد أن يتجه البعض منا لدراسة حكاياتنا الشعبية وعيا بأهميتها كجزء من تراثنا الفكري والحضاري ، و بكونها جزءا من تراث الإنسانية جمعاء.

وموضوع مثل الحكاية الشعبية موضوع مترامي الأطراف، خفي الملامح تتناسل قضاياه باستمرار مما جعله قبلة لمقاربات متعددة، تجد فيه غايتها لأنه مرآة الحياة العامة التي تعيشها الجماعة بكل مكوناتها.

فالمقاربة السوسيولوجية ترى في الحكاية الشعبية جزءا من ثقافة شفاهية تعبر عن جماعات مغلقة تجتر قيمها التي استمدتها من الأسلاف .

و علم النفس، خاصة علم نفس الأعماق، يرى في الحكاية الشعبية مصالحة بين الذات والهو، و يرى في سيرورة البحث الذي ينجزه البطل مسيرة نفسية يقطعها كل شخص على المستوى النفسي ليصل إلى مرحلة الكمال لأنها تمكنه من لحم الشعور باللاشعور.

والمقاربة الأنثروبولوجية ترى أن الحكاية الشعبية تسجل تاريخ سلالة معينة وقيم جماعة متميزة، وتضفي على هذه الجماعة خصوصيات إثنية .

وقبل أن نتكلم عن نوع المقاربة التي نود إنجازها في هذا الكتاب نريد أن نسجل طبيعة اهتمامنا بالحكاية الشعبية، فقد بدأ هذا الاهتمام سنة 1986، أي منذ أن بدأنا بالاشتغال على البنية والحكاية والخطاب في السير الشعبية العربية و بالخصوص سيرة سيف بن ذي يزن .

هذه السيرة التي يمكن اعتبارها تجميعا لعدد كبير من الحكايات الشعبية التي كانت تتناقل شفاهيا، و التي تختلط فيها الحكاية العجيبة بالأسطورة و التاريخ.

وفي هذا الكتاب رأينا أن ننطلق من نصوص شفاهية قريبة منا، لازالت تعاني في صمت وترفض أن تنقرض دون أن ننتبه إليها...

فكم جدة تموت و تحمل معها إلى مثواها الأخير سردا رائعا كان من الممكن الاحتفاظ به للأجيال القادمة أو استثماره لهذا الجيل في شكل قصص وروايات ورسوم و أفلام ومسرحيات...

وكم من شيخ يخطفه الموت من بين أيدينا ونحن لم نسمع بعد صوته المليئ بالحكمة والتجربة ولم ندرك ألغاز سرده المغلف بالأسرار..

كثيرة إذن هي الأصوات المنبعثة من الماضي والتي لم نستطع أن نختزنها في ذاكرتنا المتعبة...

هذه السرود التي تموت وهذه الحكايات التي تفنى، أليس علينا مسؤولية الحفاظ عليها كما نحافظ على حياتنا؟

إن الشيء الذي لاشك فيه هو أن الانتشار السردي للحكاية الشعبية المغربية يتقلص باستمرار، فالساكنة لم تعد تقبل على هذا النمط من السرد - كما كانت في الماضي- بحكم تغيرات الحياة و سرعتها، وبحكم النظرة السلبية التي ما فتئت تنمو اتجاه مختلف أشكال السرد التقليدية.

فالمتلقي لم يعد يطلب الاستماع إلى هذه الحكايات التي كانت تؤنس ليالينا وتقوي روابطنا الاجتماعية و الأسرية و تغني مخيلتنا.

والراوي لازال يختزن في ذاكرته المتعبة هذه الحكايات كالجمر تحت الرماد الذي يخنقه، وقد يأتي عليه بفعل الزمن و الإهمال.

لذلك تدعو الحاجة إلى من ينفخ بكل قوته على هذا الرماد العالق حتى تتأجج نار الحكاية من جديد.

في هذه الحالة يتخذ البحث في الحكاية الشعبية بعدا أركيولوجيا على شكل حفريات في ذاكرة الرواة عن هذه الحكايات المنسية التي تتواجد وتحتضر بصمت في الطبقات الدنيا من الذهن.

وقد بدأنا بجمع المتن الحكائي الشفاهي الذي كان موضوع الدراسة في هذا الكتاب – منذ سنة 1989 من عدة مدن بالمغرب قلعة السراغنة، ميدلت، الجديدة، بني ملال، سيدي رحال، تاملالت، مراكش، الخميسات، الراشيدية و الشاون...

هذا بالإضافة إلى الحكايات الشعبية المدونة من تافيلالت و أسفي ومراكش و الأطلس ... وهكذا توفر لنا متن حكائي مهم مابين حكايات شعبية على شكل أشرطة صوتية تم تسجيلها مباشرة من فم الرواة وأخرى خضعت للكتابة والتدوين.

وكانت أول ملاحظة لاحظناها على المتن الحكائي، تشابه الكثير من الحكايات الشعبية المتداولة في هذه المناطق، حيث نصادف الحكاية الواحدة مسرودة بطرق مختلفة.

لذلك اعتمدنا في حل هذا المشكل على ما اقترحته المدرسة الفنلندية[1] التي تعتبر أن الحكايات التي يغلب فيها التشابه على الاختلاف تنتمي إلى نفس الحكاية النمط.

و يعتبر مفهوم – الحكاية النمط – مفهوما إجرائيا يساعد على تصنيف الحكايات الشعبية و دراستها دراسة مقارنة، فالدارس يختار فيما بين الحكايات المتوفرة لديه ويمحص الروايات المختلفة التي حصل عليها للحكاية الشعبية الواحدة، ويبني من خلالها نموذجا متكاملا مفردا يعتمد عليه في دراسته، وهذا النموذج المتكامل المبني بدقة وعناية هو ما يمثل الحكاية النمط.

إلا أن هناك تحفظا لا بد من الإشارة اليه وهو أن هناك من يعتبر أن اختيار الحكاية النمط سيكون اختيارا ذاتيا يختلف حسب شخصية الدارس، لكن الأمر ليس بهذه الحدة، لأنه لتجاوز ذلك يكفي أن نشتغل على أحسن رواية متوفرة لدينا ، ونهمل الروايات الضعيفة أو الناقصة،وما أكثرها بالنسبة لموضوع يتقلص حضوره و مدى انتشاره باستمرار.

بسهولة يمكن أن نختار أحسن رواية للحكاية الشعبية الواحدة لأن الأمر يتعلق بشخصية راويها وقدرته الخاصة على التذكر، فرغم كثرة الرواة الذين يدعون معرفة الحكايات الشعبية والقدرة على سردها، فإن قلة منهم هم الذين يتقنون فن روايتها،

1 - SIMONSEN (j) :" le conte populaire " 1ère edition .puf . Paris 1984 p:41.

لذلك اهتممنا بالرواة في هذه الأطروحة لأنهم هم المسؤولون على بقاء هذا السرد الشعبي والحفاظ عليه، ووجهنا اهتمامنا أساسا الى أكبرهم سنا لأنهم كلما تقدموا في السن ازدادت قدرتهم على استحضار حكايات الماضي و أقصد خاصة أولائك الذين عايشوا (زمن الحكايات)، واهتممنا برواية النساء لأنهن المطية الأساسية للسرد الشعبي، فقد كن يعتبرن حارسات التقاليد و القيم الإجتماعية و يقمن بوظيفة التنشئة الإجتماعية للأطفال، و شد حلقات الحكي الشعبي بشكل ناجح.

لكن علينا أن نسجل - طلبا للموضوعية - أننا لم ننطلق من الصفر فى كتابنا هذا، بل انطلقنا مما كتب حول الحكاية الشعبية بشكل عام والحكايات الشعبية المغربية بشكل خاص، وحاولنا أن ندخل في حوار متعدد المستويات مع هذه الكتابات .

إن الاهتمام بالشفاهية يعتبر ضروريا لمن يهتم بأدب ينتمي إلى الثقافة الشعبية، بل نعتبره المنطلق في البحث و الدراسة، لأن اشتغال الخطاب الشفاهي يختلف عن اشتغال الخطاب المكتوب، كما تختلف المجتمعات التي تعتمد على التواصل الشفاهي عن المجتمعات التي تعتمد على الكتابة والطباعة .

هكذا بدأنا بالحديث عن مجتمع الحكاية الشعبية، أي عن طبيعة المجتمع الذي يستهلك هذا النوع من السرد وينتجه، و عن نوعية الثقافة السائدة في هذا المجتمع، والوظيفة الاجتماعية التي يقوم بها السرد الشعبي بمختلف تشكلا ته.

إن ما يهمنا كمنطلق ليس هو التقليد، وإنما التأصيل النظري لموضوع الحكاية الشعبية المغربية بمكوناتها المختلفة سواء كانت منطوقة بالعربية أو الأمازيغية، خاصة إذا كان موضوعا يختاط ويتعدد بتعدد مكونات الواقع التي نتجت الحكايات الشعبية في إطاره لأنها جزء من السرد الشعبي بشكل خاص والثقافة الشعبية المغربية بشكل عام..

إن مفهوم الحكاية الشعبية يشمل في نظرنا مختلف أنواع الحكي الذي تنتجه جماعة معينة لذلك تتداخل الموضوعات والأنواع فيما بينها .

«....إن وصف الحكاية الشعبية يستوعب كل تلك الصفات من واقعية وأخلاقية واجتماعية، أي ما يعيشه الشعب في حياته اليومية أو عاشه في تاريخه الطويل....»[2]

---

2 - نفس المرجع السابق، ص 45.

إن أي تصنيف للحكاية الشعبية لن يكون إلا تصنيفا إجرائيا و لن تسنده النصوص ولا فعل التلفظ المتعلق بممارسة الحكي الشعبي، و الذي غالبا ما يمازج بين النصوص لدرجة كبيرة يختلط فيها العجيب بالواقع، و المأساوي بالمرح، و تختلط فيه الشخصيات البشرية بالشخصيات الحيوانية و بالكائنات الخارقة.

من ثم نرى ضرورة إعادة النظر في تصنيف الحكاية إلى حكاية عجيبة وواقعية ومرحة وحكاية حيوان لامتزاج أجناس الحكاية الشعبية وتداخل عناصرها ومكوناتها.لأن مصدرها واحد وهو الشعب و هو يعبر عن آلامه وآماله و أحلامه وأعياده، و هذا بالضبط ما أشار إليه "فون ديرلاين" غير ما مرة في كتابه "الحكاية الخرافية "بقوله:

« ترتبط الحكاية الهزلية بالحكاية الخرافية ارتباطا وثيقا...و قد سبق أن رأينا كيف أن حكاية البطولة ترتبط إرتباطا وثيقا بالحكاية الخرافية ... ولابد أن نفترض أن الحدود بين الحكاية الخرافية وأسطورة الآلهة ليست دائما مؤكدة......» (3)

و هشاشة الحدود بين أجناس السرد الشعبي راجعة أساسا إلى الحدود الهشة بين الواقع و المتخيل، فهل نستطيع أن نرسم خطوط التماس بين الواقع والخيال أو الأسطورة و الواقع ؟

إن التداخل بين الواقع و المتخيل وارد، لأن الإنسان لا يميز بينهما في حياته اليومية، بل هناك من يعتبر أن المتخيل هو أكثر واقعية من الواقع نفسه، لأنه يمكننا من معرفة الأشياء الحميمية التي نعيشها في أعماقنا، ويهدف إلى تجاوز عدم اكتمال الواقع الحقيقي، ووظيفة غمر فضاء الواقعي هي من الوظائف الأساسية للأدب الشعبي .. لذلك يصير المتخيل من هذا المنظور جزءا لا يتجزأ من الواقع نفسه..

و يستنتج مما سبق أن إعادة النظر في مفاهيم السرد الشعبي ضرورية، لكن ينبغي أن نحترس من التسرع في الأحكام الجاهزة، وأن نقنع بمقاربة النصوص الحكائية الشعبية المغربية مقاربة علمية، حتى نضيئ ونحول بعض هذه العتمة إلى نور، لذلك لن يكون همنا هو البحث عن أصل الحكايات الشعبية ، ولا عن تصنيفها، وإنما وصف

3- ديرلاين(ن) : "الحكاية الخرافية " ترجمة نبيلة ابراهيم ، دار غريب للطباعة ، ص 149 .

تجلياتها وتمظهراتها من خلال متن منسجم هو عبارة عن عينات تمثيلية لحكاياتنا الشعبية - مائة حكاية شعبية مغربية - من مناطق متعددة، وأصررنا على أن تكون شفاهية مستمع إليها مباشرة على شكل أشرطة مسموعة تم تسجيلها بمساعدة مجموعة من المساعدين خاصة من النساء

ونحن لسنا ندعي أو نطمح إلى الإحاطة التامة بحكاياتنا الشعبية، فذاك عزيز على الجهود الفردية، وينبغي إقامة مركز خاص للبحث فيها وتناولها من مختلف النواحي، لكننا نطمح إلى تقديم مقاربة جادة لحكاياتنا الشعبية، تنطلق أولا وقبل كل شيء من عينات تمثيلية تم جمعها مباشرة من فم الرواة، كما تستعين بما دون في هذا المجال.

ونقوم كذلك بالنظر إلى حكاياتنا الشعبية، كظاهرة شفاهية مرتبطة بطبيعة المجتمع والثقافة الشعبية التي نتجت في إطارها...

وبعد ذلك ننظر إلى تعدد مكونات الثقافة الشعبية،و تعدد مكونات الحكايات الشعبية دون الفصل بين الواقعي والخيالي، أو بين العجيب والغريب والجد والهزل، وبين ما قيل على لسان الإنسان وما قيل على لسان الحيوان،على اعتبار أن كل ما سبقت الإشارة إليه ليس إلا تنويعات للحظات المختلفة التي يعيشها نفس الشعب ويعبر عنها في سروده الشعبية المتعددة الأشكال، و لأن الحكاية الشعبية ليست منعزلة عن باقي الإنتاجات الذهنية الشعبية فسنتحدث عن التعالق الموجود بين الحكاية الشعبية والأجناس الأخرى كالأسطورة والسحر والتاريخ، فنحن نلاحظ أن الراوي الشعبي الواحد يمكنه أن يروي حكايات ذات موضوعات مختلفة ..

كما سنتطرق لاحتضان الحكاية الشعبية لمكونات الثقافة الشفوية للمجتمع ولطبيعة الخطاب الشعبي، دون نسيان أن نحاول في البداية تقديم تعريف لحكاياتنا الشعبية نعتبره ضروريا للدراسة المنهجية.

أما عن الجانب التطبيقي من هذه الأطروحة، فإننا سنهتم من خلاله بمكونين من مكونات الحكاية الشعبية المغربية ونقصد بذلك المكون السردي والرمزي.

فإذا كنا ننطلق من تجميع الحكايات ميدانيا من أفواه الرواة، فإن عملنا لن يقتصر على الجمع والتدوين وإعادة النظر في التصنيف والحديث عن آليات تبادل واستهلاك الحكايات...

بل سيتجاوز ذلك إلى تحليل نصوص الحكاية الشعبية للتوصل إلى قوانين اشتغالها، ولن نتوصل إلى ذلك إلا بالنظر الى بنيتها السردية وطبيعة الرموز والصور التي تستعملها كتجسيد للمتخيل الشعبي..

رأينا الاهتمام بالمكون السردي في الحكاية الشعبية باعتبارها نصوصا سردية تتكون من وحدات سردية تنتظمها علاقات وعمليات تشكل البنية السردية كانتظام لملفوظات الحكاية الشعبية.

واخترنا لذلك مقاربة سيميائية سردية لإيماننا بقدرة هذه المقاربة على الإحاطة بالسردية في الحكاية.

وتعتبر السردية أهم مرحلة من مراحل النص الحكائي،أي المرحلة التي تتحقق فيها خصوصية النص السردي لذلك انصب اهتمامنا على النظر إلى البنية السردية في الحكايات الشعبية المغربية، أي الاهتمام بتحديد ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل، والكشف عن طبيعة البرامج السردية سواء كانت اتصالية أو انفصالية والعلاقات التي تجمع بينها وتوضيح طبيعةالتسخير (manipulation) والتأهيل(competence) والإنجاز ((performance)) والجزاء((sanction))، وذلك بهدف رسم الخطاطة السردية القاعدية لنصوص الحكاية الشعبية المغربية.

واخترنا المقاربة السيميائية السردية لأنها طورت ما جاء به "بروب" في دراسته للحكاية الشعبية الروسية، فتجاوزت مفهوم الوظيفة ودوائر الفعل إلى البرامج السردية والخطاطة السردية القاعدية التي لها قدرة خاصة على تصنيف الخطابات السردية، والبنية السردية التي نهتم باستخلاصها تعني العلاقات الانتظامية للحكي التي تسبقها مراحل أخرى تتشكل فيها العلاقات مع المرجع والمستويات الأخرى السابقة على الاستثمار السردي.

« والسيميائيات قد تبلورت انطلاقا من أعمال استراوس و دوميزيل وأبرزت وجود بنيات منظمة للخطاب لكنها متوارية خلف تمظهرات سطحية من النوع البروبي »[4].

4- غريماس: "السيميائيات السردية - المكاسب والمشاريع" ترجمة سعيد بنكراد، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد 8-9، 1988، ص127

إن البنية السردية التي نهتم باستخلاصها من حكاياتنا الشعبية تتمظهر من خلال الخطاب الحكائي لأنها تشكل المستوى العميق للخطاب، فهي مرحلة وسيطة ما بين البنيات الأولية للدلالة المشكلة للوجود السيميائي - أو المستوى العميق للدلالة - والقابلة للاستثمار بأشكال متعددة، وما بين البنيات الخطابية التي تشكل التمظهر الخطابي للنص الحكائي:

بنيات أولية بنيات سردية بنيات خطابية.

ومن جهة ثانية، سنتناول الخطاطة السردية القاعدية باعتبارها تحيط بمجموع حكاياتنا السردية أقصد فيما يتعلق بالسردية كما أنها تقدم إمكانية لتصنيف الخطابات وبالتالي تمكننا من أداة علمية لتصنيف حكاياتنا الشعبية...

وسنهتم بفحص غياب أو حضور مراحل الخطاطة السردية القاعدية في حكاياتنا الشعبية، كالتسخير والتأهيل والإنجاز والجزاء.

ونلاحظ أنه لحضور أو غياب مرحلة من هذه المراحل دلالة أساسية وقدرة تحفيزية في النص الحكائي.

لذلك سنطرح على حكاياتنا الشعبية مجموعة من الأسئلة أهمها :

ما طبيعة البرامج السردية التي تغلب على حكاياتنا الشعبية ؟

هل هي البرامج الاتصالية أوالانفصالية وما هي مراحل الخطاطة السردية القاعدية الحاضرة في الحكاية الشعبية؟

هل هي التسخير، أم الإنجاز أم التأهيل... وما هي دلالة ذلك؟

وهل يمكن أن نقدم تصنيفا ما للسرود الشعبية المغربية على هذا الأساس؟

إن الجواب على هذه الأسئلة، كفيل بأن يموضع حكاياتنا الشعبية موضعها الصحيح البعيد عن الإسقاطات والمزايدات والانطلاق بشكل قبلي من الأحكام المسبقة..

إن حكاياتنا الشعبية لم تدرس بعد دراسة سميوطيقية، و لم تستكشف بنياتها الدلالية بعد، ولذلك يأمل هذا البحث أن يضيئ السردية في هذا النص باعتبارها أهم مكون يشكل خصوصية هذه النصوص.

فما الذي يخصص هذا النوع من السرد ضمن أجناس السرد الشعبي كالأسطورة والحكايات السيرية والأحلام الشعبية، وقصص التاريخ الشعبي...؟

و هل هناك نوع واحد من السرد الشعبي سواء كان محليا أو عالميا وإنما الفرق والتمييز يكمن في مستويات أخرى كالمستوى المجازي والموضوعاتي...؟

إننا نعتبر أن حكاياتنا الشعبية هي عبارة عن مخزن مهم جدا للصور والرموز والنماذج الأصلية والخطاطات التي تكون المتخيل الشعبي المغربي...

ونعتبر أن هذه الصور والرموز ذات أهمية بالغة،لأنها تقدم تصور الشعب للعالم الطبيعي والإنساني، كما يمكن أن تقدم كوثائق تاريخية ونفسية عن التاريخ الذهني والثقافي للمجتمع المغربي، وهي وثائق صعبة لم يهتم بها المؤرخ إلى الآن. ولعلها تدخل أكثر في اهتمام علم نفس الأعماق ، وتاريخ الأديان والأنثروبولوجيا، والدراسات الرمزية كتأويل الأحلام...

وفي نظرنا تدخل دراسة هذه الصور والرموز في إطار ما يسمى بشعرية المتخيل، أي بما تقدمه النصوص الأدبية من صور جمالية قادرة على إضاءة طبيعة الإبداع الإنساني وحوافز هذا الإبداع، من تم يمكن القول بأن الصورة أهم بكثير من الكلمة، لأنها قادرة أكثر على التعبير عن ما يتأجج داخل نفس المبدع سواء كان فرديا أو جماعيا .

و هدفنا في هذا القسم من الكتاب هو استخلاص بنية المتخيل في الحكاية الشعبية المغربية من خلال وصف طبيعة الصور و الرموز التي يمكن إرجاعها إلى نماذج أصلية تعبر عن حركية المتخيل الجمعي.

إذن سنقوم باستخلاص الصور والرموز التي تتناثر عبر الحكايات الشعبية والقيام بتحديدها وإظهارها في سياقها، والبحث في تماثلاتها مع رموز وصور في ثقافات أخرى بغية استخلاص طبيعة هذه الصور والرموز ودلالاتها.

فماهي طبيعة الصور والرموز التي تقدمها حكاياتنا الشعبية؟

وما هي الطريقة التي تنتظم بها داخل المتخيل الشعبي، وما هي الصور والرموز التي تهيمن على المتخيل الشعبي ؟

سنحاول أن نجد لهذه الأسئلة أجوبة ملائمة، عن طريق استخلاص هذه الصور، وتعريفها ثم تصنيفها في خطاطات تعبر عن طريقة اشتغال المتخيل.

وستكون مرجعيتنا في هذا العمل الدراسات المنتمية إلى شعرية المتخيل، وإلى علم نفس الأعماق، والأنثروبولوجيا وتاريخ الأديان، وسنستعين بالدراسات التي تناولت المستوى الرمزي والمجازي في الأعمال الأدبية ...

ونأمل في أن نكون قادرين على تقديم مقاربة صائبة لطبيعة بنية المتخيل الشعبي في حكاياتنا المغربية، خاصة وأن أهم مشكل سيواجهنا هو قلة الدراسات التي تناولت الموضوع، فالباحث يدخل أرضا غير مستكشفة، قد لايستطيع الإحاطة بكل أدغالها دون أن يشق طرقا تساعده على تأملها جزءا جزءا، لذلك عليه أن يتسلح بكل الأدوات اللازمة حتى يتمكن من النجاح في كبح جماح المعنى في هذه النصوص الغنية، وكيف لا وهي السرود التي تحمل التاريخ الذهني والثقافي للشعب والتي ظلت قابعة في الذهن والذاكرة الجماعية، تنتظر من يزيح سدول الغموض عن دوالها، وينفض غبار الزمان عن صورها ورموزها، وكل ما نأمله هو أن نستطيع الحديث عنها والكلام بلسانها، واضعين بين الذات المعجبة وموضوع الحكاية مايكفي من المسافة النقدية اللازمة لتحري الموضوعية الضرورية في مثل هذه البحوث التي تعتبر فيها الذات جزءا من الموضوع.

ولعله بعد هذا التقديم، تظهر خطتنا واضحة، فهي ترمي أولا إلى تقديم النص الحكائي الشعبي بكل تعالقاته مع التاريخ والمجتمع والثقافة الشعبية والأسطورة والسحر...

و النظر إلى الحكاية الشعبية كظاهرة شفاهية، تربط بين الراوي والمتلقي، لذلك نطمح إلى وصف هذه العلاقة التي تجمع بين الاثنين...

ولابد أن نشير إلى صعوبة الإحاطة بهذه العلاقة خاصة وأن شروط تواجدها لم تعد آنية، وكذلك لأن الشروط التي يتم فيها تداول الحكايات الشعبية مرتبطة بجلسات عائلية حميمية تجمع الجدة بأحفادها، والأم بأولادها ...

فلا شك أن التأثيرات المتسارعة التي حلت بمجتمعاتنا قد أبعدتنا أكثر فأكثر عن الوضعية الحقيقية التي كانت تتداول فيها نصوص الحكايات الشعبية، وتجعل الرواة ينسون هذه السرود تحت تأثير وسائل الاتصال الحديثة.

فالذاكرة الجمعية تضعف باستمرار، و الحاجة الاجتماعية للرواية الشفاهية تتضاءل أمام استهلاك الصور والكلام الذي سرعان ما ننساه...

لقد كان التذكر يرتبط بالمقدس و بكلام الأسلاف و الأجداد، لذلك كان يتم الاحتفاظ على الحكايات الشعبية باعتبارها جزءا من كلام الأسلاف الذي لاغنى عنه في استمرار قيم المجتمع.

أما الآن فإن قيما جديدة قد غزت مجتمعاتنا، فجعلت منا مجرد مستهلكين مستلبين لمنتجات غيرنا، وجعلتنا الآن أمام تحد تاريخي، فإما أن نهتم بمكونات ثقافتنا وننظر إلى تطويرها حتى تلائم العصر الذي نحن فيه، وإما أن نضيع بوجه من الوجوه، إما الارتكاز على تراثنا ومقوماتنا الحضارية أو الذوبان.

ولعلنا بكلامنا هذا لا نضيف شيئا جديدا، لكننا نشير إلى ملابسات البحث في التراث بشكل عام ومشروعية هذا البحث.

فالحكايات الشعبية ليست خرافات لاطائل من ورائها، وليست سلعا فولكلورية تجعل السائح يشعر بمتعة الغرابة، إنها مكونات ثقافية تطبع المتخيل وتستكشف طبيعته، وتجعل كل تطور و تنمية اجتماعية بدون معرفة طبيعة اشتغال المتخيل الشعبي و السعي إلى تغييره مستحيلا.

إن المتخيل هو عبارة عن بنية مكونة من صور ورموز مختزنة في الذاكرة الجماعية، وكل عملية تطور اجتماعي لابد أن تمر من خلاله، لذلك لابد أن تتم إعادة انتظام هذه الصور والرموز حتى تصير مساعدة على النمو الاجتماعي.

هذا دون أن ننسى إبراز جمالية هذه الصور والرموز والنماذج باعتبارها مؤثثا لفضاء المتخيل في الحكايات الشعبية والسرد الشعبي بشكل عام.

سيكون عملنا - كما أشرنا إلى ذلك - عبارة عن تجميع للصور والرموز وإرجاعها إلى نماذج وخطاطات على اعتبار أن الصورة والرمز تقدمان مادة جمالية، قابلة للتحليل والترتيب والتصنيف.

ونعتقد أن هذا الكتاب سيساهم لامحالة في الإحاطة ببعض مكونات حكاياتنا الشعبية:

فالقسم الخاص بالتعريف بمجتمع الحكاية، والثقافة الشعبية الشفاهية، وتعالقات الحكاية الشعبية مع نصوص أخرى، يهدف إلى صياغة تعريف شامل للحكاية الشعبية يأخذ بعين الاعتبار كل المكونات التي تتفاعل في إنتاج هذا الشكل (ابتداء من الرواة، عبر النصوص إلى الجمهور).

إن هذا المنطلق لا بد أن يعتمد على أسس نظرية، لذلك سوف نتحرك انطلاقا من نظرية متماسكة للأجناس السردية الشعبية خاصة وللأدب الشعبي بشكل عام.

وسيساهم القسم الخاص بالبنية السردية في إلقاء الضوء على المكون السردي في حكاياتنا الشعبية.في حين يطمح القسم المتعلق ببنية المتخيل، إلى وصف المتخيل الشعبي من خلال الصور والرموز التي تشتمل عليها الحكايات الشعبية المغربية.

أما عن المتن الحكائي المعتمد في هذا الكتاب فقد اقتنعنا بقدرته على التمثيل، وحرصنا على الحفاظ على طابعه الشفاهي، لأن الكتابة أو الترجمة أو حتى النقل إذا كان محرفا يؤثر على طبيعته ....

القسم الأول

تعريف الحكاية الشعبية المغربية

الفصل الأول

مجتمع الحكاية الشعبية المغربية

نقصد الإطار العام الذي أنتج الحكاية الشعبية المغربية على اعتبار أن له شروطه التاريخية ومواصفاته الخاصة، وهو مجتمع أصبح الآن في عداد الماضي بحكم التغيرات الاجتماعية الأخيرة.

ويمكننا اعتبار القول الذي ذكره ريزانك P REESINK عن أرنود ARNAUD (11) مدخلا للحديث عن مجتمع الحكاية الشعبية:

« حين يعد الرجل بعد رجوعه من العمل في المساء ربحه الهزيل جدا، وحين تهدهد الأم طفلها الذي يبكي من جوعه، وحين يتجمد الصغار تحت أغطية فاسدة ويسعلون دخان الجمر الذي لايدفئ، حين تكون الحياة أكثر قساوة ويكون الغد مليئا بعدم اليقين يحب رجل كل الأزمنة، وامرأة كل السماوات وصغار كل الأمهات في لحظة ما أن يتركوا أنفسهم تنجرف مع هذا العالم الآخر الذي يتغنى به الرواة المتجولون عبر كل القرون، وفي كل الآفاق »[1].

الحكاية الشعبية إذن تقدم لحظات لنسيان الواقع القاسي عن طريق اللجوء إلى المتخيل الذي يغمر الفراغ الواقعي، إنها الحلم الجماعي الذي يهرب فيه الجميع من ذاته ويحقق من خلاله رغباته الدفينة.

إنها إعادة بناء للواقع بطريقة تجعله مأهولا بالكائنات الغريبة،فتخلق عالما يتكلم فيه الحيوان، وتتحرك الأشياء وتتحرر الغرائز، إنه عالم مفتوح على مصراعيه لكل أنشطة المتخيل : تختلط فيه السخرية والمرح بعنف الرغبات الطفولية وتنطلق فيه حكمة السنين منظمة أحوال البشر من جديد.

لاشك في أن حكاياتنا الشعبية قد عاشت في بلادنا منذ قرون وارتبطت برغباتنا ومخاوفنا، بنظرتنا إلى الحياة والموت وبتصوراتنا للخير والشر ،كما حملت اعتقاداتنا الشعبية وبقايا الأساطير التي راجت بيننا.

---

1 - REESINK (P) :« contes et recits maghrebins» Naaman CANADA 1977. .p 10

وبصفة عامة يمكن القول:

« إن هذه الحكايات المغاربية تعبر - أحسن من الدراسات الوثائقية - عن بعض من روح المغرب، بعض الأشياء الأقرب إلى كل رجال الأرض...»[2]

إن الحكايات الشعبية هي أساسا لسان حال الطبقات الشعبية التي تعيش داخل مجتمعات تقليدية مغلقة لم تصلها بعد التحولات الحديثة التي استبدلت وسائل الاتصال والتثقيف التقليدية بوسائط جديدة مثل الإذاعة والتلفزة والمسرح والسينما والقصص المصورة والمكتوبة و أدت إلى التفكك التدريجي لحلقات رواية الحكاية الشعبية ،خاصة تلك الحلقات التي كانت تعقد بالمنازل الحضرية والقروية، ولم تبق مثل هذه التجمعات إلا في المناطق الريفية والجبلية المعزولة

فالحكايات الشعبية هي إذن عبارة عن سرود تنتجها الطبقات الشعبية، تستهلكها وتجتر قيمها باستمرار وتتوارثها وتحافظ عليها حتى تضمن لها البقاء وتساعدها على تجاوز قساوة الظروف التي تعيش فيها .

طقوس رواية الحكاية الشعبية

إن سرد هذه الملفوظات الشعبية يتغير باستمرار، حسب التغيرات الاجتماعية بحيث تعمل هاته التغيرات على تبديل وظائف السرد وتنويع طرائقه، وذلك لأن الحكايات الشعبية تتطلب مجتمعات تقليدية ذات طابع قروي كما تقتضي وجود جماعات منغلقة على نفسها تروج بين أفرادها ثقافة شفاهية.

إن هذا النوع من السرد يزدهر في الأوساط البدوية المعزولة، التي لم تخضع بعد لتأثيرات ثقافة الصورة الحديثة، لذلك فهي تحتفل بالأذن التي تسمع، والذهن الذي يختزن الصور الكلامية، وتشيد بدور الذاكرة الجمعية التي تختزن حكمة الأجيال والأساطير والمعتقدات الشعبية والوقائع التاريخية.

إن الحكاية الشعبية منغرسة في المتخيل الجمعي،مرتبطة بالمقدس ارتباطا وثيقا لأنها عبارة عن كلام يتخذ طابعا مقدسا لأنه متوارث عن الأجداد والأسلاف الذين تبجلهم الجماعة وتحترمهم لكونهم مصدر الحكمة والمعرفة، إن كلامهم صادق وإن اتخذ طابعا خرافيا فنحن نلاحظ على سبيل المثال أن الرواة والجمهور يؤمنون بصدق

---

2 - 0P CIT p :11.

هذه الحكايات فهم عندما يسمعون أن الحيوان كان يتكلم في الماضي كلاما حقيقيا يأخذون ذلك بمحمل الجد ونحن نتفهم ذلك خاصة عندما نجد أن النص الديني يسند هذا الاعتقاد فقد ذكر القرآن شيئا من كلام الحيوان على لسان الهدهد والنملة .

وهذا ما يؤكده "ديرلاين"عن قصاص من أمريكا الجنوبية :

« إن كل ما يعثر عليه الإنسان حتى اليوم من أخبار آبائنا لهو أكبر قيمة من الكنوز واللآلئ ...

والذي نعرفه عن آبائنا أنهم كانوا يلزمون أنفسهم بإخفاء هذه الكنوز عن المتطفلين ... تماما كما يتحتم علينا نحن أن نقوم بحماية حكايات وطننا التي تبدو مبعثرة من قبل أن تذروها الرياح المتغيرة...»(3)

فالحكايات كان ينظر إليها في ارتباطها بعالم الأسلاف والأجداد، لذلك كانت تروى في طقوس خاصة:

« يسمي المجتمع التقليدي في المغرب الحكاية الخرافية باللهجة العربية الدارجة "حجاية وخريفة " و بالأمازيغية "أما شهوس"، و هي تروى عادة في سهرات السمر الليلية في نطاق الأسرة، في جو شبه طقوسي، عند موقد النار أوتحت الأغطية الصوفية أو الوبرية، ويحرم تداولها في النهار بدعوى أن من يرويها في ضوء النهار يصاب بأذى في نفسه أو في ذريته. في مثل هذه السهرات يتجمع الأولاد حول جدتهم أو أمهم أو أختهم الكبرى، فتروي لهم مغامرات الأبطال الخرافيين...

وأداؤها غير قاصر على النساء، بل قد يؤديها الرجال والشبان أحيانا في تجمعات الأسرة، أو تجمعات أخرى خارج البيت.مع ذلك يظل الرواة الأصليون لهذا النمط هم النساء »(4)

فالحكاية الشعبية المغربية تعكس هذه الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي كانت سائدة في المغرب قبل دخول الاستعمار الذي حاول تغيير بنيته الفكرية وخلخلة بنياته الاجتماعية التقليدية.

---

3 - دير لاين (ف) : نفس المرجع السابق ، ص 152.

4 - بورايو (ع-ح) : «الحكايات الخرافية للمغرب العربي» ، الطبعة الاولى، دار الطليعة بيروت 1992 ، ص 7.

في مثل هذه المجتمعات لم تتقدم الثقافة "العامة" إلا تقدما بسيطا...فالإنتاج ضعيف جدا، والطاقة البشرية هي الراجحة، أما العماد الرئيسي للعيش والحفاظ على الحياة فمرتبط بعدد الناس الذين تجمعهم علاقات التضامن:

« إن كل شيء خاضع للعائلة والأب مصدر لجميع السلطات فهو الذي يوزع العمل والمداخيل وأشكال الإرث.

وما يطبع المجتمع هو:"الميل نحو حرمان البنات من الميراث والبكارة المحظورة وتقديس الأموات والعلاقة القائمة بين العمر والسلطة وفضل القدامى ..»[5]

ولعل في هذا الوضع ما يفسر ميل النساء إلى رواية الحكايات الشعبية أكثر من غيرهن، فهن يتخذنها متنفسا لحياتهن الرتيبة التي تتميز أساسا بسيطرة الرجل في المجتمع الذكوري.

وقد اختصت المرأة التقليدية برواية هذه الحكايات الشعبية أكثر من الرجل، فهي تؤكد أنها تروي الحكايات من أجل أبنائها وأحفادها حتى تمكنهم من النوم خاصة عندما ينقص الطعام أو ينعدم .

وتؤكد المرأة أنها تجد في فضاء الحكاية متنفسا من أعباء الحياة، خاصة و أنها - كما تقول - تباشر المشاكل أكثر من الرجل فهي بالإضافة إلى مشاركتها في أعمال الحقل تنجز أشغال البيت وتعتني بالأطفال، فليس من الغريب إذن أن تعبر المرأة من خلال حكاياتها عن صوتها المكتوم في مجتمع ذكوري يسيطر فيه الرجال.

فمن خلال حوار مسجل مع امرأة من مدينة ميدلت حول موضوع لماذا تحكي المرأة؟

تقول أن المرأة هي التي تقوم و تتحمل كل المشاق في داخل البيت و خارجه، و في النهاية عندما تأتي مكدودة لتنام لابد أن تجمع أطفالها وفي بعض الأحيان أطفال جيرانها لتلهيهم بحكاياتها عن جوعهم حتى يستسلموا للنوم، وتستسلم بدورها لأحلامها التي تنسيها متاعب يومها و حياتها الرتيبة الشاقة .

أما الرجل - و كما تدعي المرأة فيهتم بنفسه فقط و لا يهتم بأطفاله فهو "تايكبركرشو" و يستأثر بأكبر قدر من الطعام لنفسه، و قد عبرت المرأة عن هذه

5- باسكون (بول) ، تكوين المجتمع المغربي ، ترجمة احمد احمايمو ، مجلة المشروع - العدد 4 يونيو 1981. ص 54.

المسألة أحسن تعبير في حكاية" الواكل اللحم على مراتو " فالرجل كان يدعي كل مرة أن عنده ضيوف حتى يأكل الطجين وحده لذلك قامت الزوجة بمساعدة أمها وأختها بتدبير حيلة لجعل الزوج يقتسم اللحم زوجته .

ولم تقف المرأة مكتوفة الأيدي خاصة وهي التي تقوم بعملية الطبخ، بل استفادت من تواجدها في المطبخ وحظيت بأحسن الطعام "لحم - دجاج" تحت ادعاءات مختلفة تتخذ طابعا لا عقلانيا فالمرأة في "حكاية الخديمة" تدعي المرأة أن «الخديمة» هي التي تأكل اللحم، ولم تنجح حيلة الزوج وضيفه في الكشف عن فعلها بطريقة واضحة.....

وفي حكاية (الرجل ومراتو والأرنب) تقوم المرأة بأكل البطاطس والبصل وتدعي أن الأرنب المطبوخ هو الذي أكلها، وفي حكاية أخرى بعنوان (الرجل وزوجته والقطة) تقوم الزوجة بأكل اللحم بالتدريج، وعندما يسألها زوجها تدعي أن القطة هي التي أكلت اللحم لكن الزوج يكتشف الحقيقة عندما يقوم ليحضر ميزانا ويزن القطة.

إن هذه الحكايات تعبر عن صراع الرجل والمرأة حول الطعام وخاصة اللحم نظرا لندرته في الأحوال العادية..

« في الأسرة وفي المجتمع يكون الرجل هو السيد، أما المرأة فهي محبوسة غالبا ورغم ذلك فهي فخورة بأن تبرهن بهذه الطريقة عن انتمائها إلى أسرة شريفة، إنها خاضعة لزوجها، تقوم بأعمال البيت الشاقة وتعتني بالأطفال، قبل أن تصير بدورها عجوزة "شارفة " لها قيمة متميزة داخل الجماعة حيث يطلب الكل وساطتها.

إن الزوج يمكن أن يطلقها في كل لحظة حتى من دون سبب (حكاية مكايد النساء) ويمكن أن يتزوج عليها بسهولة لأن له الحق في أربعة نساء (حكاية خلالة).[6]

لا مجال إذن لظهور الحكاية الشعبية وتطورها وانتشارها إلا في هذا المجتمع التقليدي البسيط في اقتصاده الذي يقوم باجترار قيم الماضي، وكلام الأجداد.

6 - KADDOURI et REBOUL :"contes de chez moi " Fleuve et Flammes.p22.

فحياة الحكاية الشعبية مرتبطة بتقديس الأسلاف واحترام كلامهم وتبجيله وتشجيع الأخذ عنهم والرواية عنهم، وهكذا تتقوى الذاكرة وتكثر حلقات الاستماع التي يتواصل فيها الجمهور مع الماضي في جو مليئ بالإعجاب والخشوع.

إن الأشخاص في مجتمع الحكاية الشعبية سجل لما تكلم به غيرهم، وحفاظهم على هذا الكلام يتخذ طابعا مقدسا لأنه مرتبط بتقديس الأسلاف وتمجيد الماضي عن طريق تحيين أشكاله الشفاهية لمواجهة مشاكل الحاضر و بناء تطلعات المستقبل.

يحمل مجتمع الحكاية الشعبية كلام غيره ويضمن استمراريته، ويقوم بالاستشهاد به لأنه يمثل الحقيقة المطلقة، لذلك فهو يستحضره في كل محطات حياته كلما اعترضته مشكلة، أو عرض له مجلس أنس، أو أراد تربية أبنائه أوأبناء غيره :

« وذلك لأن المعرفة في المجتمعات التي تتواصل شفاهيا تنقل مباشرة ووجها لوجه بين أفراد البيت الواحد والعائلة والقرية، لأن كبار السن هم تجسيد للحكمة فهم يملكون قدرا كبيرا من ذخائر الذاكرة أي من الذكريات ...»[7]

ويحدد "جان غوديCODY " ثلاث طرق لتحصيل المعرفة في المجتمعات ذات الثقافة الشفاهية:

1 - التجربة التي يحصل عليها الآخر بطريقة غير نظامية .

2 - التجربة التي تنقل للآخر من خلال احتفال يقام لهذا الغرض .

3 - التجربة التي يأخذها الإنسان من عوامل غير إنسانية .[8]

---

7 - GOODY(j) : " les chemins du savoir oral " critique N 394. mars 1980.p: 196 .

8 - op cit p: 189.

الحكاية الشعبية المغربية و التنشئة الاجتماعية

ماهي القيم التي تنقلها الحكاية للناشئة ؟ وكيف تفهم الحكاية محيطها و تؤول العلاقات الاجتماعية ؟ و كيف تتصور وضعية الطفل والراشد معا ؟

لا شك أن الحكاية الشعبية لا تهدف إلى التسلية فقط لأن وظيفتها الأساسية ضمان استمرار الجماعة و العلاقات الاجتماعية السائدة ، و لن يتحقق ذلك إلا بتمرير القيم والمثل الاجتماعية إلى الناشئة لاجترارها من جديد في حلقات محكمة من التواصل الشفاهي الذي يلهب الذاكرة والسماع، و يمكن أن نمثل لهذا المشهد بفم جد يهمس لأذن أب، يهمس بدوره لابن يهيؤه لينقل ماسمعه إلى غيره، بعد أن يتم ترسيخه ونقشه في ذاكرته .

إن الوظيفة الأساسية للحكاية هي ضمان استمرار الجماعة و العلاقات الاجتماعية السائدة ، و لن يتحقق ذلك إلا بنقل القيم و تمريرها إلى الناشئة لاجترارها من جديد في حلقات محكمة من التواصل الشفاهي الذي يلهب السمع و الذاكرة :

« تنتقل العادات و الاعتقادات و التقاليد من جيل إلى جيل بواسطة قناة الحكاية وتتمثل الناشئة هذا السياق السوسيوثقافي دون شعور ....

فإذا كانت الحكاية تسلي و تمتع و تدهش، فإن دلالتها الأصلية و العميقة و هدف وجودها خاصة في المجتمعات الإفريقية هو نقل المعرفة »(9)

لاشك أن الحكاية الشعبية لا تهدف إلى التسلية فقط لأن وظيفتها الاجتماعية هي أساس وجودها

« ومع ذلك فهي تعتبر ناقلة أساسية للمعرفة، تماما مثل كلام لا ينبغي لخطه أن يقطع أبدا من جيل لآخر تحت طائلة تهديد الترابط الاجتماعي، واستمرار حياة الجماعة...إنها ترتبط بنظام القرابة والخصب، وبنظام الكون و تناوب الأيام والليالي والفصول... »(10)

9 - TSOUNGUI (F) : « clefs pour le conte africain et créole » fleuve et flamme Edicef .p 87.
10 - CALAME - GRIAULE : « Le temps des contes » Critique N° 394 p: 285.

و الحكاية الشعبية تعد الطفل لمواجهة مشاكل الحياة المختلفة:

« فكل مستمع للحكاية يجد عن وعي أو عن غير وعي، وراء الشخصيات الخيالية التي تتواجد في المحكيات شخصيات ووضعيات حقيقية حدث أن واجهها في حياته: (الفضاء العائلي والاجتماعي - الصراعات الخفية أو المعبر عنها والاستيهامات التي تخلقها - اندماج الصغار في عالم الكبار -المحارم - صراع الرجل والمرأة...» (11)

يمكن النظر إلى الحكاية الشعبية باعتبارها مخزنا لقيمنا الثقافية الخاصة بجماعة معينة، فهي لا تعتمد على المباشرة في تبليغ المعرفة إلى الناشئة، لأنها تدرك أن الطفل يرفض الطريقة المباشرة في فرض الأمر الواقع، لذلك فهي تتوسل بالخيال والصور والرموز لتحقيق أغراضها التعليمية، لأن التعليم في نظرها لا يتم إلا بعملية إدهاش وإفتان للمتلقي لإدراجه في عوالم من الخيال واختراق لاوعيه لتمرير القيم والمثل الجماعية:

«إن الحكاية تتبنى وتطور (الترشيد) على مستوى المتخيل، فإذا كانت تشكل تسلية وانفلاتا فذلك فقط بالنسبة للوعي المستهجن وخاصة بالنسبة لوعي الإنسان المعاصر، لكن على المستوى النفسي العميق فإن المشاهد الترشيدية تحتفظ بخطورتها ، وتستمر في نقل رسالتها وإجراء تحولات لاشعورية في ذهن المتلقي مع اعتقاده بكونه يتسلى أو ينفلت، وهكذا فإن رجل المجتمعات المعاصرة لا زال يستفيد من هذا الترشيد INITIATION الذي تتضمنه الحكايات» (12)

فالحكاية تطرح مشاهد وسيناريوهات وجودية... وسلطة الحكايات بالنسبة للأطفال والمراهقين ورجال اليوم ، تكمن جزئيا في كونها تبنى على مستوى المتخيل على شكل استباق أو تكرار مشاهد أو سيناريوهات وجودية .

« و إذا كان كبار المفكرين يرون في الحكايات غذاء للروح وللذهن ، فلأنها تجعل الطفل يباشر الصعوبات الأساسية التي يعاني منها الراشد .. » (13)

تقوم الحكايات الشعبية بتكوين المتلقي وتوظيب متخيله، وذلك بتوجيهه بطريقة متقنة تراعي خصوصياته النفسية وسياقه السوسيوثقافي لتوصله بشكل ذكي إلى تمثل

11- op cit p: 286.

12 - JEAN (G) : « Le pouvoir des contes » Casterman 1990 .p: 25.

13 - MOQUADEM (H) : « contes de Safi » Afrique orient 1974 , p: 4.

مجموعة من القيم تساهم في بناء شخصيته بغية إدماجها داخل الجماعة لتكون نسخة طبق الأصل للنموذج السائد

«يتولد عن متعة الطفل المستمع ومتعة الراوي الراشد إمكانية تجاوز المخاوف الأشد عمقا ليصير بدوره خالقا لحياته الخاصة ...

في هذا العالم الذي تنعدم فيه الأخطار والمخاوف، يمكن أن ينمو المتخيل الذي هو أساس كل نمو ...»[14]

تجسد الحكاية الشعبية الصراع الأبدي بين الخير و الشر، و تعين المتلقي على التمييز بينهما بدقة و ذلك عن طريق التركيز على مرحلة الجزاء، وهكذا فإن عمل الشر يؤدي إلى أسوإ العواقب، ففي حكاية (اللي يدير شي يصيبوا يامصيبو) تحاول المرأة أن تستبقي عندها الراعي الذي لم يجن من خدمتها شيئا و عندما يرفض، تضع له السم في الطعام الذي سيكون من نصيب أبنائها.

و في حكاية أخرى تعتدي الزوجات على أخت زوجهم فتقتلن أشنع قتلة.

فالحكاية الشعبية تنصف المظلوم و تجعله ينتصر في النهاية، فالبنت اليتيمة المظلومة (عايشة رمادة) تتزوج في النهاية من ابن السلطان، والطفل المحتقر (نصيص) يتفوق على جميع إخوته و يهزم الغولة، و (عايشة بنت النجار) تتغلب على ابن السلطان الذي اعتدى عليها، و نجد الكثير من الحالات المشابهة التي يعاقب فيها المسيئ و ينتصر المظلوم:

- العنزة تنتقم من الذئب الذي ابتلع أبناءها فتبقر بطنه وتسترجع أبناءها.
- البقرة تنتقم من الذئب الذي أراد افتراس عجلها فتسلط عليه السلوقي الذي سيقوم بافتراسه.
- ابن العم ينتقم من الغول الذي اختطف هاينة فيسترجع بنت عمه ويتزوج بها.
- ابن عم الملك ينتقم من اليهودي الذي أراد أن يأخذ ماله فيسترجعه ويقتل اليهودي.
- الذئب الذي يعتدي على ملك الغير يفقد ذيله بسبب شراهته.
- الأعمى الذي أساء إلى من أسدى إليه المعروف يعاقب.

و على العكس من ذلك يتم الاحتفال بفعل الخير الذي يجازى أحسن جزاء، وهو الزواج بالأميرة و الحصول على نصف المملكة.

14 - THOMASSAINT (J) : « conte et (ré) éducation » chronique sociale .1991 .p: 19

إن السبب الذي يدفع إلى اجتناب الشر و فعل الخير مذكور بعناية في حكاياتنا الشعبية؛ إنه سبب نفعي براغماتي مرتبط بالمصير و السيرورة و الحفاظ على البقاء، فالمسيئ يقتل في أغلب الأحيان بأن يربط بين جمل جوعان يجره نحو الشعير و جمل عطشان يجره نحو الماء، فيتوزع إلى أشلاء.

إن الحكاية تدفع الطفل إلى التعامل مع قيمتي الخير و الشر بطريقة نفعية لأنها تجسد له سيرورة الكينونة والوجود و تبعده عن التجريد، فالقيم لا وجود لها في حد ذاتها و لكن بنتائجها على الإنسان الذي ينبغي أن يقوم بالخير لأن فيه مصلحته أولا، ثم مصلحة الجماعة ثانيا، فليس هناك فرق أو تمييز - داخل الحكاية - بين مصلحة الفرد و الجماعة.

فالبطل عند ما يخلص بنت السلطان من الغول فإنه يخلص الجماعة من العطش الذي يفرضه سكن الغول في العين، ويحصل على نصف المملكة و يتزوج بنت السلطان في النهاية.

و هذا لايعني أن البطل يخطط بشكل مسبق لإنجازه بل ينخرط في فعل الخير بطريقة عفوية و كأنه جزء من طبيعته، لأنه معد سلفا لمواجهة الأخطار و التضحية في سبيل الجماعة، و الزواج بالأميرة أو الحصول على نصف المملكة هو في الحقيقة جزاء تقدمه الجماعة التي يرمز إليها السلطان أو الأب إلى الحكاية لتضحيته في سبيلها، أو في سبيل أحد رموزها لذلك تضعه في المكانة الملائمة و تعلي من شأنه.

إن السلطة في مجتمع الحكاية الشعبية ينالها من يستحقها، و الذي يستحقها هو الذي أسدى خدمات أساسية لصالح الجماعة، وتحدى الأخطار المتعددة ليقضي على من يتهددها و يتهدد أحد رموزها، فلا غرابة إذا تحول بدوره بعد الإنجاز إلى رمز فنال السلطة، و تزوج الأميرة التي هي رمز للجماعة و السلطة.

و الحكاية تمجد البطولة المبنية على فعل الخير لصالح الجماعة، وهذا هو أساس تمجيد الجماعة للبطل و منحه السلطة، لذلك كان لا بد من إخضاعه لاختبارات الترشيد كأن يطهر بئرا أو بستانا أو قصرا من أرواح شريرة، أو يحصل على الدواء الشافي للسلطان..

فالمهمات الصعبة التي ينجزها البطل هي الدليل المباشر على نجاحه في الترشيد الذي تمارسه الجماعة على أفرادها، لتختار منهم أبطالا يرتقون بالجماعة و يضحون في سبيلها.

و يمكن تلخيص القيم التي تتضمنها حكاياتنا الشعبية فيما يلي :

1 - ضرورة استعمال الحيلة لتأمين المنافع و مواجهة الأخطار .
2 - عدم احتقار الإنسان لمن هو أضعف منه .
3 - عدم التفكير في الإساءة إلى الآخرين .
4 - احترام روابط الدم و القرابة .
5 - ضرورة إصلاح الإساءة رغم ما تكلفه من جهد .
6 - ضرورة مكافأة الإحسان بالإحسان .
7 - اجتناب الحسد .
8 - احترام وصية الأب .
9 - الاكتفاء بزوجة واحدة .
10 - احترام العهد .
11 - اختيار الجيران .
12 - القناعة و الرضى بالقدر .
13 - اجتناب الطمع .
14 - سوء تقدير العواقب يؤدي إلى الهلاك .
15 - التحلي بالشجاعة .
16 - الحمق يؤدي إلى تضييع كل شيء .
17 - الخيانة تؤدي إلى الهلاك .
18 - عدم تصديق المظاهر .
19 - اقتسام الطعام مع الآخرين .
20 - ضرورة اتباع حرفة الأب .
21 - اجتناب التسرع في عقاب الآخرين .
22 - عدم تصديق الوشاة .
23 - الابتعاد عن الغرور .
24 - اجتناب الظلم .

هذه بعض القيم التي تدعو الحكاية الشعبية المغربية إلى اتباعها، و قد استقيناها من المتن الرئيسي المعتمد في هذه الكتاب و يمكن إختزالها في الدعوة إلى فعل الخير و اجتناب الشر لأن في الأول جلب المنفعة، و في الثاني دفع المهالك عن الفرد والجماعة.

وهكذا نخلص إلى أنه :

« يجب أن نرى في الحكاية باعتبارها نتاج مجموعة اجتماعية معينة، ما يريد المجتمع أن يقول عن نفسه وطريقته في فهم العالم، هذا الفهم الذي تتقاسمه الجماعة كلها ...»[15]

تساهم الحكاية الشعبية المغربية في تقويم حياة الجماعة، وتدعو بطريقة غير مباشرة إلى ضرورة إعادة النظر في بعض المظاهر والعادات السيئة التي تنتشر بين الناس ولتوضيح ذلك نسوق حكاية شعبية قصيرة روتها لي السيدة كبيري فاطمة التي تنحدر من الدويرة - الراشيدية - و يبلغ سنها 64 سنة وهي حكاية سجلتها على شريط صوتي بتاريخ 98 - 08 - 14 و قد استمعت إليها الراوية من زوجها مولاي يوسف، منذ 40 سنة . تقول الحكاية :

« كان عرس في أحد القصور، فأراد رجل أن يدخل العرس وكان يلبس ثيابا بالية، فعندما أراد أن يدخل منعه أصحاب العرس من الدخول، فوقف أمام العرس اليوم بأكمله دون أن يتمكن من الدخول، فذهب إلى بيته ولبس (برنسا) جديدا وجاء و وقف أمام القصر فرحب به أصحاب العرس ترحيبا شديدا و أدخلوه واستعجلوا له في طلب العشاء ، فلما أحضروا العشاء بدأ الرجل يغمس كم برنسه في الصحن، و عندما سألوه عن سبب فعله هذا؟

أجابهم بأنهم قدموا العشاء لبرنسه وليس له هو، لأنهم رفضوا أن يدخلوه إلى العرس قبل أن يلبسه.»

نجد في هذه الحكاية نقدا لاذعا للواقع الاجتماعي الذي يقدس المظاهر على حساب الجوهر و الحقيقة، و من تم فهي ترفض التمييز بين البشر على أساس المظاهر.

فالجماعة التي تهب الطعام للغني و تمنع الفقير منه هي جماعة فاسدة انحرفت عن مغزى الفكر الجماعي الذي يكون فيه العرس احتفالا جماعيا يقدم فيه الطعام مجانا للجميع دون تمييز بين فقير و غني، و قد استمرت هذه العادة في أعراس المغاربة إلى عهد قريب قبل أن يلحقهم التغيير الناتج عن بداية تفكك النمط التقليدي السائد.

إن الملابس في هذه الحكاية عبارة عن جواز مرور إلى مكان الاحتفال، مما يعني أن العرس أصبح مخصوصا للأغنياء.

---

15 - MOQUADEM (H) : contes abda du maroc « fleuve et flamme 1991 p: 4.

و بطبيعة الحال ليست هذه الحكاية الوحيدة التي تنتقد الواقع و تحاول تقويمه، فكثيرة هي الحكايات التي تحتوي نقدا ضمنيا للواقع و تحاول أن تتخيل مجتمعا فاضلا يتحقق فيه العدل و الخير بشكل مطلق، و تنعدم فيه الفوارق الاجتماعية بين البشر وينتهي الصراع بين الأجيال، كما يسود التفاهم بين الرجل و المرأة لتأخذ هذه الأخيرة حقوقها المعيشية كلها، وتؤمن نفسها من اعتداء الزوج.

إن المجانية غير موجودة في الحكاية الشعبية فعلى الإنسان أن يشقى و يتعب للحصول على لقمة العيش لذلك نجدها تحتفي بالعمل و الاحتيال في سبيل تحصيل الرزق، فلكي تحصل القبرة على عنقود من العنب كان عليها أن تأتي الدالية بالماء من الساقية، و أن تأتي الساقية بالمطربين، و أن تأتي المطربين بخروف من عند الراعي، وأن تأتي الراعي بجرو من عند الكلبة، و أن تأتي الكلبة ب -السلا- من عندالمهرة، و أن تأتي المهرة بالعشب من عند الحصادين، و أن تأتي الحصادين ب - الثريد- من عند أصحاب الخيمة.

و فعلا ستلجأ القبرة في النهاية إلى الحيلة للحصول على -الثريد- من الخيمة لتلبي الطلبات الكثيرة حتى تحصل على العنقود و تستعيد شعر رأسها.

إن المجانية منعدمة في عرف الحكاية الشعبية فلا بد لكل رزق نحصل عليه من سبب و لعل هذا يرد الزاعمين أن الحكاية الشعبية تنشر التواكل والاستسلام للقدر بين الناشئة، لكن مايحدث هو العكس فهي تدفع الطفل إلى امتلاك التأهيل الملائم لمواجهة المشاكل و الأخطار المختلفة.

تتصور الحكاية أن الإنسان يحتال لكي يعيش عندما لا يملك الوسائل الكافية لمواجهة الخطر الذي يتهدده، فامتلاك الحيلة ضروري للحفاظ على الحياة فنصيص يعتمد الحيلة للقضاء على الغولة و سرقة دجاجتها و ثيابها و حبسها في صندوق وحملها إلى أبيه، و حمو الحرامي يستطيع بواسطة الحيلة أن يتخلص من أسر الغولة و يجعلها تطعم ابنتها، ومحمد يحتال على غيره ليغتني في حكاية -محمد و عمو- وعلى كل حال فإن الحكايات التي تحتفل بالحيلة كثيرة جدا، تعلم أن الذكاء ليس ترفا فكريا و إنما هي ضرورة حياتية في مجتمع الحكاية الشعبية المغربية.

السيولة السردية
للحكاية الشعبية المغربية

من خلال مجموعة من الاستمارات التي وزعناها في مناطق مختلفة من المغرب على ساكنة مختلفة من حيث السن والمستوى الدراسي و مختارة عن طريق المصادفة، وقد تناولت الأسئلة بالترتيب معلومات عن المستجوب (الاسم و السن و المستوى الدراسي و المنطقة التي يقطن بها)، ثم أسئلة موجهه إلى ذاكرته حول الحكايات التي يتذكرها و عن الذي كان يروي له هذه الحكايات و عن سنه و نوع القرابة التي تجمعه به والمنطقة التي ينتمي إليها، ثم عن الزمان والمناسبات التي استمع فيها للحكاية، لننتقل إلى سؤال عن طبيعة المشاعر التي كان يشعر بها المستجوب و هو يستمع لهذه الحكايات ، ثم عن طبيعة الصور التي اختزنها وهو يستمع لهذه الحكايات و في النهاية تطالبه الإستمارة بتقويم نهائي لهذه الحكايات مع تبرير حكمه.

و قد استدعت مني بلورة أسئلة هذه الاستمارة مدة غير وجيزة وصادفتني مجموعة من الصعوبات أهمها صعوبات تواصلية تتجلى في امتناع الكثير من المستجوبين عن الإجابة خاصة عن بعض الأسئلة التي يرون فيها إحراجا لهم .

و غالبا ماكانوا يعللون ذلك بثقل هموم الحاضر، وفي اعتقادي أن السبب الحقيقي راجع إلى اعتبارهم أن مضمون الأسئلة تشكل جزءا حميميا من حياتهم الشخصية الذي يرتبط استحضاره في بعض الأحيان بذكريات غير سارة.

و يمكن إجمال الصعوبات في تعقد مسألة استحضار الحكايات الشعبية المرتبطة أساسا بمرحلة حرجة من عمر الإنسان هي مرحلة الطفولة، و صعوبة التذكر لضعف الذاكرة و لما يعتريها من نسيان، ومقاومة استرجاع الذكريات، و الرفض الناتج عن الاستغراق في هموم الحاضر ...

شملت الاستمارات مجموعة من المناطق هي بالتحديد وبدرجات متفاوتة الجديدة ومراكش وقلعة السراغنة وميدلت وورزازات و الرباط و بني ملال وسلا و آسفي ودمنات و الدار البيضاء و فاس و المحمدية و الراشيدية والقنيطرة والخميسات. وهذه العينة -رغم محدوديتها- تعطينا صورة صادقة عن واقع الحكاية الشعبية المغربية

وعن بعض الحكايات إن لم أقل أشهر الحكايات التي ظلت الذاكرة الشعبية المغربية محتفظة بها.

و بلغت النساء المستجوبات 32% و عدد الرجال 68% و كان المستجوبون من مستويات ثقافية مختلفة من الحاصلين على دبلوم الدراسات العليا حتى الذين ليس لهم أي تعليم مدرسي.

و كانت نتيجة الجواب عن الأسئلة المتعلقة بطبيعة رواة الحكاية الشعبية المغربية أن 62% من الرواة هن نساء في حين أن نسبة الرواة من الرجال لا تتعدى 38%..

وعندما نريد تحديد علاقة القرابة بين المتلقي و الراوي نجدها كالتالي: ففي 30% من الحالات تتولى الحكي جدات وفي 14% من الحالات تكون الراويات أ مهات، بينما يمارس الآباء الحكي بنسبة 11%، والعم و العمة بنسبة 8%، والخال و الخالة بنسبة 6% والجد بنسبة 6%، وزوجة الأب بنسبة 1%. وهذا يؤكد ما ذهب إليه الباحثون من اعتبار النساء هن أهم رواة الحكاية الشعبية.

كما تشير الأجوبة إلى أن كل الرواة تقريبا هم من أفراد الأسرة، مما يعني أن الحكايات الشعبية يتم تلقيها وتداولها داخل الأسرة على يد أحد أفرادها، أي أنها تتم في جو حميمي غالبا ما كان يجمع النساء والأطفال 62%، بينما يتوزع الباقي على الذكور من أب وجد وعم وخال....

أما بالنسبة للوقت الذي يتم فيه تلقي الحكاية فـ 99% من المتلقين يؤكدون أنهم استمعوا للحكايات في الليل بغض النظر عن الفصل السنوي، و 30% يقولون أنهم تلقوا الحكاية في فصل الشتاء، في حين يؤكد 10% أنهم تلقوها في فصل الصيف، و 12% يقولون أنهم استمعوا للحكايات صيفا وشتاء، و 2% قالوا أنهم كانوا يستمعون إليها في الأعياد أما البقية فلم تستطع تحديد المناسبة التي تلقوا فيها الحكايات.

والمؤكد أن الراوي كان يروي حكاياته بالليل لوجود موانع متوارثة تمنع الحكي نهارا أو في فصل من الفصول، حيث يختلف الحظر من منطقة إلى أخرى، ففي المناطق الأمازيغية كان الحكي يتم في فصل الشتاء، أما في المناطق الصحراوية فقد كان الحكي يتم بشكل خاص في ليالي الصيف حيث تنظم سهرات خارج البيوت وفوق السطوح وذلك لشدة الحرارة في الداخل.

أما نتيجة السؤال عن الحالة الشعورية للمتلقي وهو يستمع لهذه الحكايات، فقد سجلنا أن 32% من المتلقين كانوا يشعرون بالفرح وهم يستمعون لهذه الحكايات، و19% كانوا يشعرون بالفرح والخوف حسب نوع الحكاية، 12%كانوا يشعرون بمزيج من الخوف والحنين، و 6% كانوا يشعرون بالحنين ، و 4% كانو يشعرون بالخوف والحنين، 4% يشعرون بمزيج من الفرح والخوف والحنين، 2% يشعرون بالفرح والحنين، و 5%كانوا يشعرون بمشاعر أخرى مثل الشوق والمتعة، و16% لم يستطيعوا تحديد مشاعرهم .

أما نتيجة السؤال عن تقويم الحكاية الشعبية المغربية، ف 71% من المتلقين يؤكدون أن الحكاية إيجابية، في حين يقول 10%آخرون أنها سلبية، ويقول 10% آخرون إنها سلبية وإيجابية في نفس الوقت، في حين لا يستطيع 9% من المستجوبين تقديم موقف محدد من الحكاية.

وإذا ما تأملنا مبررات الذين يقولون إن الحكاية الشعبية سلبية، فسنجدها تنحصر بين كون الحكاية خيالية تعلم الطفل الخوف وكونها ترعب الطفل وتسبب له الفزع أكثر مما تسبب له الفرح.

و نلاحظ أن كل الذين يعتبرون أن الحكاية الشعبية المغربية سلبية يرجعون سبب ذلك إلى الخوف الذي تبثه في الناشئة بل يزعمون أيضا أنها سبب من أسباب التخلف وهذا بعيد عن قصد الحكاية الشعبية وأصل تكوينها .

أما الذين يقولون إنها إيجابية فيقدمون مبررات عديدة ابتداء من جماليتها وكونها تشخص الواقع وتختزله وتقدم للإنسان تاريخه وعاداته الصحيحة وتجعله ينسى، وتسليه وتخفف عنه نفسيا لانعدام وجود وسائل الترفيه، فهي توسع المتخيل وتخصب خيال الطفل وتساعده على التفكير، وتعلمه الإنصات وتقوي روابط القرابة وتهدئ الأطفال وتدخل البهجة إلى الأسرة، وتمكن من نسيان المتاعب والنوم المريح حيث تشعر الطفل بحرارة التواصل الإنساني، وتساعده على التركيز، وتعلمه تتبع الأحداث والتمييز بين الأشياء الجميلة والقبيحة وتربي فيه ملكة الحذر وتشجعه على فعل الخير لعدالة الجزاء فيها، كما تعلمه مواجهة المشاكل عن طريق الحيلة والشجاعة، وتعلمه طريقة التفكير السريع وتنمي ذاكرته وتقويها.

إنها تهدف إلى ترسيخ بعض القيم كالشجاعة والتضحية والتضامن، وتنمي الجانب الخيالي والوجداني، فهي وإن كانت جزءا من التقاليد ومفتاحا لمعرفة التراث المغربي - إن لم نقل التراث كله - فهي تقدم دروسا لتحدي الواقع وتكوين الشخصية بالاعتماد على النفس، وتنمية التصور والخيال، و القدرة على التحليل والاستنباط وامتلاك قدرات حكائية عن طريق إدراج الطفل داخل الحكاية .

أما عن طبيعة الحكايات المتداولة من خلال عينة المتلقين فيمكن عرض لائحة للنصوص الحكائية الشعبية المغربية المتداولة في الوطن ، منقسمة - إجرائيا - فقط إلى أربعة مجموعات :

1 - حكايات دينية و تاريخية و أسطورية :

1 - الهدهد و سليمان .
2 - سيدنا يوسف و إخوته .
3 - بلقيس و الكرسي .
4 - علي بن قاسم .
5 - سبعة رجال .
6 - السيد علي و السيد علقمة .
7 - سيدنا علي و راس الغول .
8 - الشيخ البزطامي (التحريف يوجد في العنوان الشعبي للحكاية) .
9 - مولاي عبد القادر الجيلالي .
10 - رحال البودالي .
11 - هاروج وماروج .
12 - سيف بن ذي يزن .
13 - عنترة بن شداد .
14 - السندباد .
15 - علي بن بكار .
16 - ألف ليلة و ليلة .
17 - سيرة تميم الدار .
19 - خاتم سليمان .

2 - حكايات أو جزء من حكايات مرتبطة بالاعتقاد الجمعي :

1 حكايات الجن .

2 - بغلة القبور .

3 - عيشة قنديشة .

3 - حكايات الحيوان :

1 - حكايات الذئب و القنفذ .

2 - حكايات الذئب و العنزة أو النعجة .

3 - الذئب و الحمار .

4 - الذئب و الحمامة و برارج .

5 - الذئب و الأسد . .

6 - الحمام و أولاده .

7 - الحمار في جلد الأسد .

8 - الثعلب و القنفذ .

9 - برارج و القط .

و قد حاولنا استثناء الحكايات الدخيلة على حكاياتنا الشعبية، نتيجة النسيان والخلط بين ما استمع إليه المتلقي و ماقرأه من قصص و حكايات في المدرسة و في غير المدرسة .

4 - حكايات أخرى :

1 - هاينة - طلة - بليلجة - لونجة .

2 -حديدان الحرامي - حمو الحرامي - كردان الحرامي - حميدة الحرامي .

3 - الغولة .

4 - رطل ونص رطل .

5 - سميميع الندى - سنسناس .

6 - تفاح الغالية بنت منصور القاطعة سبع بحور على ظهر النسور .

7 - عايشة المغبونة الساكنة مطمورة .

8 - لالة خلالة خضرا سنة خضرا .

9 - السابع جفرت -
10 - الرابع من لعمرا و الخامس من لعمرا -
11 - الصوفة -
12 - العسكة -
13 - رمادة -
14 - عدية الرجبية و عدية الحبيبة -
15 - النية و قلة النية -
16 - بنت السلطان -
17 - حب الرمان -
18 - شاج الحيالة -
19 - زواج السلطان -
20 - السلطان و المكايطي -
21 - الأقرع -
22 - القاك و المولان -
23 - لا لا غنو -
24 - لالة الناعمة -
25 - لا لا زاهية -
26 - الطالبة -
27 - محمد الأمير -
28 - المعيزة و و لادها -
29 - بنت الراجل -
30 - مشمشاقة -
31 - قالو لعمرا كانت وليدها -
32 - الياقوتة -
33 - الغول -
34 - الطفل و الغنو -
35 - الشاب اللي باع راسو -
36 - الراجل الطيبان -

37 - حميمصة .

38 - مش أغنين .

39 - بودريبيلة .

40 - نص فلوس .

41 - الأب و سبع بنات .

42 - كون ماجرادة ما يحصل برطال .

43 - عم ميلح .

44 - حادة و - محيديدة .

45 - (المشيشة و الدريرية).

46 - البنت و - مراة باها .

47 - السبع و الأب .

و بطبيعة الحال ليس هناك حدود فاصلة نهائية بين هذه الحكايات، لأن التداخل بينها واقع لا يمكن إنكاره، فالحيوان حاضر في مختلف المجموعات الحكائية كماأن المعتقد الجمعي يصاحب مختلف أنواع الحكايات حتى الغارقة في الخيال لأن الاعتقاد الجمعي لا يميز بين الواقع والخيال .

الفصل الثاني

الحكاية الشعبية و الأسطورة

تعريف الأسطورة

لا بد أن نشير في البداية مع بروب في كتابه - الجذور التاريخية للحكاية العجيبة - أنه من الصعب الفصل بين الحكاية و الأسطورة، فنحن لا نستطيع تحديد طبيعة العلاقات التي تجمع بينهما، والشيء الذي ينبغي عمله هو اعتبار الأسطورة أصلا من الأصول الممكنة للحكاية .[16]

إن مفهوم "الأسطورة" الشعبي، يشمل حكايات البدء العربية، والمعجزات والخوارق والكرامات، على اعتبار أنها ترمي إلى تفسير خلق السماوات والأرض والجن والملائكة والبشر...

أو أنها تسند أعمال خارقة إلى بشر ينتمون إلى المقدس، وتكون محل اعتقاد من طرف الجماعة كالحكايات الشعبية التي تحكي عن كرامات الأولياء السائدة في أوساط الشعب المغربي مثل حكاية رحال البودالي التي استمعت لها يوم 30 أكتوبر سنة 1998 بمراكش من السيد الداهوش محمد سنه 60 سنة ، و الذي يقول فيها :

« كان رحال البودالي مسافرا في طلب العلم و كان قد استقر في مكان لمناجاة ربه، و كان هناك ثعبان يقطع الطريق على القبائل المتوجهة إلى مراكش و يمنعهم من الرعي في الغابة، فلا تستطيع أغنامهم أن ترعى لأنه يحرقها بالنار المنبعثة من فمه والتي تشتعل في أشجار الغابة، فذهب عنده واحد منهم ليشتكي له، فوجده مستغرقا في العلم و العبادة - لأن أولياء الله يستغرقون في العبادة و العلم - فلما اقترب منه قال له « غنمنا جائعة و العشب يانع في الغابة و يمنعنا عنه الثعبان»، فأجابه العابد:«سوف أخلصكم منه ».

فذهب الرجل و قال ما سمعه من العابد للقبائل فا جتمعوا و جاؤوا عنده و قالوا له : « نريد أن نحكي لك عن أخبار هذا الثعبان الذي منع عنا الطريق إلى مراكش........».

16 - PROPP (V) : op cit p : 27.

فذهب معهم و عندما اقتربوا من مكان يقال له « بيدة »، ظهر الثعبان وأخرج لسانه يهم ابتلاعهم و بدأت النيران تتقاذف من فيه، فاتجه نحوه رحال البودالي و قال له :

« زم يا نار واخمد يا ثعبان »

فبقي الثعبان ينزل و ينزل حتى اختفى نهائيا. و لما نظروا مكانه لم يجدوا له أثرا، فقال لهم سيدي رحال : « هذا غضب الله و قد رفعه عنكم » فسمي ذلك المكان - زمران - ».

نفس الحدث الأسطوري الذي يتجلى في صراع البطل مع الوحش نجده في أسطورة - هيركليوس - اليونانية، حيث تقول الأسطورة :

« كان الوقت لا يسمح له بأن يدعو الملك لأن يتشجع حين ارتفع صخب آلاف الموجات وهي تتكسر على طرف الصخرة التي على الساحل، حين انبثق الوحش الشنيع من الأعماق، وتقدم ليمسك بغنيمته ...

و قبل أن يصل الصخرة ... تمكن (هيركليوس) أن يصل إلى البقعة، وبضربة سريعة من هراوته الرهيبة سحق رأسه، وارتمى الأفعى المتوحش ساقطاً تحت قدمي (هيركليوس) واهنا بجلبة عظيمة. »[17]

و هناك حكاية شفوية أخرى عن ولي صالح آخر من منطقة دكالة هو علي بن قاسم - استمعت إليها يوم 09 - 08 - 98 من صدوق نورالدين القواسم - أحد ولاد فرج - الجديدة - عن خاله الحسن بن حمو سنة 1965 و تقول هذه الحكاية :

« علي بن قاسم كان مرابطا، يسكن في مدينة - تيط - و كان قد كتب تميمة جعلها في صومعة الجامع حتى يمنع الكفار من دخول المدينة، فكلما كانوا يحاولون ذلك من جهة البحر كانوا يمنعون من عند الله، فقاموا بضرب الخط فظهرت لهم التميمة في الصومعة فكلفوا يهوديا بالاحتيال في سبيلها، فجاء عند المسلمين و سألهم أن يطلي جدران الصومعة فأذنوا له بذلك، فأخذ التميمة و سافر بها عند الكفار.

علم علي بن قاسم بالأمر فأخذ حمامتين أزال ريش إحداهما، وترك الثانية بريشها ووضعهما تحت آنيتين بالمسجد ورحل عن المدينة..

17 - كوبر (ع) : « أساطير اغريقية ورومانية » ترجمة غانم الدباغ، الطايمس للطبع والنشر، بغداد 1984، ص 208.

ولما جاء وقت الفجر انتظر الناس أن يؤذن الشيخ كعادته فلم يؤذن، فجاؤوا إلى المسجد و رفعوا الأنيتين فطارت الحمامة ذات الريش و بقيت الأخرى و فهم الناس الإشارة و تبعوه لأنه قال : « بت قرب دومة و لا تبت في المهدومة أي الجديدة ».

و عندما تبعوه وجدوه نزل في بولعوان - قرية صغيرة قرب الجديدة - و كان معه سلوقي اسمه عوان لذلك سمي هذا المكان ببولعوان نسبة إليه، بعد ذلك انتقل إلى الشاوية ثم أراد الذهاب إلى مراكش فسأل أصحاب جمال ليحملوا له رحيله و عندما سألوه الأجر، قال لهم : « سيروا وراء الجمال فمن وضع له جمله شيئا أخذه ».

فمن وثق فيه ملأ ثيابه ببقايا الجمال، و من لم يثق فيه أعطاه من صندوق مليئ بالذهب - اللويز - و عندما رجع أصحاب الجمال إلى الشاوية وجد أصحاب الذهب أن ذهبهم قد تحول إلى عقارب، في حين و جد الذين جمعوا بقايا الجمال ذهبا و لقب هؤلاء الناس حتى الآن ب «البعور»، و يسمون أيضا بخدام القواسم.

ووصل الوالي الصالح إلى مراكش، و كانت هناك حية كبيرة تسكن صومعة الكتبية تمنع الآذان فيها و تقتل كل من دخل إليها و قد جعل السلطان مولاي اسماعيل عليها حارسا ، وعندما جاء الشيخ تقدم إلى باب الصومعة و معه السلوقي عوان فمنعه الحارس من الدخول، لكنه تمكن من الصعود فلقيته الحية فمد لها أصبعه الصغير فحملها وألصقها بالحائط و قام بالآذان، و عندما سمع السلطان ذلك أرسل عبيده ليسألوا الحارس و عندما دخلوا وجدوا الشيخ جالسا فقالوا له أن يذهب إلى السلطان لكنه أصر على أن يأتي السلطان عنده ، وحاولوا أن يحملوه بالرغم منه فلم يستطيعوا وعوقبوا على ذلك، حتى طلبوا السماح منه، و أعطاه السلطان ثلث بيت المال »

و نجد في بلاد المغرب حكايات كثيرة -منتشرة بين العامة و الخاصة- تحكي عن كرامات الأولياء و مناقب رجال الصوفية الذين يتحدون المنطق الطبيعي و تمتح أعمالهم و خوارقهم من المقدس :

« فأبو تونارت ولجوط بن ومريل الإيلاني حدثوا عنه أنه كان يصلي العشاء الآخرة بجامع تاسماطت ويبيت بمكة...» (18)

18 - مفتاح (محمد) : نفس المقال المذكور ، ص 19.

فهل يمكن إدراج كرامات الصوفية ضمن الأساطير خاصة عندما يصير للزمان والمكان والحيوان وفعل الصوفي دلالات أسطورية . أم أنه لا يحق لنا ذلك ما دامت هذه الحكايات يسندها الإيمان بأنها تنتمي إلى الحقيقة.

إن الكثير من هذه "الكرامات" هي عبارة عن حكايات خيالية انحدرت من أساطير قديمة لكنها عندما أسندت إلى شخصيات تقدسها العامة أصبغت عليها هالة من الاحترام والتقديس.

إن هذه الكرامات تنقلنا إلى عالم عجائبي، تغيب فيه الشروط المنطقية والطبيعية التي تحيط بالأحداث، فالبطل يمكن أن يحقق إنجازات مستحيلة دون أدنى جهد، في فضاء يغلب عليه الطابع المقدس،حيث تغيب شروط المكان والزمان الحقيقية، ويحطم النظام الحقيقي للعالم ليخيم نظام قدسي.

ونجد كثيرا من الحكايات الخارقة حول الأولياء في مختلف أنحاء المغرب، « مثل "سيدي رحال" الذي كان يحوم في الفضاء حول صومعة بمراكش، ويمتطي أسدا في قفص سجنه فيه سلطان رهيب. و "أحمد بن عبد العزيز" الذي يزعم أنه كان يكلم الموتى، مثل سيدي إبراهيم الذي كان يقتات بثمرة في اليوم. وسيدي احماد أوموسى، ولي الجنوب المغربي... عندما تحدته جماعة من العلماء ببلاط بغداد أن يثبت مقدرته الروحية، فضرب بقدمه ضربة فإذا بشجرة أركان تنتصب واقفة بين معارضيه. »[19]

وغير هذه الكرامات كثير جدا في المغرب، لكثرة الأولياء، والمعتقدين بقدرتهم على توليد الفكر الخارق، ونعتقد أن كرامات الأولياء ترجع إلى إيمان الناس بالبركة واللعنة وبقدرة الوسطاء و المقربين على جلب المنفعة، وهي امتداد لانتشار الأساطير والمعتقدات القديمة بين الناس منذ القديم.

« وتلعب هيئة رجال الدين الغامضين هؤلاء، المبعثرين في البوادي، دورا أساسيا في الحفاظ على المعتقدات بالسحر وفي إدامة التصوف الشعبي.. »[20]

---

19 - باسكون (بول) :« الأساطير والمعتقدات بالمغرب » بيت الحكمة ، العدد 3 ، السنة الأولى 1986، ص 96 - 97.

20 - نفس المقال السابق ، ص 91.

الحكاية الشعبية و الأسطورة

إن الحكاية الشعبية المغربية لم تقف متجاهلة لما يدور داخل الأذهان من ممارسات أسطورية وسحرية، بل حاولت الإحاطة بهذه الممارسات و سجلتها في كثير من المواقف:

ففي حكاية "الضرتين" تحول المرأة شريكتها إلى بقرة عن طريق فعل سحري يتجلى في كونها تضربها بحزامها أو بقيد البقرة، و في رواية أخرى لنفس الحكاية تحول المرأة إلى بقرة بفعلها السحري، و تحمل عليها الصوف لكن عندما تصل إلى بيتها تدفع زوجها إلى التخلص منها أمام أنظار أبنائها، و عندما تذبح البقرة يجمع الأبناء عظامها ويدفنونها لتنبت منها شجرة بكل أنواع الفواكه .

ولاشك أن التحول هو الفعل المنشود تحققه في كل ممارسة سحرية، وهو راجع إلى رغبة في تغير حال الأمور، فإذا كان السحر سلاح العاجز، لذلك يستعان به لتحقيق الرغبات المختلفة، والقدرة على تحويل العالم الخارجي عن طريق ممارسات تلفظية أو حركية سحرية.

والحكايات السحرية هي من أقدم الحكايات لأنها مرتبطة بالأساطير، وبالتصور الأنيمي - الروحاني للعالم، الذي يعتبر أن كل شيء في الطبيعة يشتمل على أرواح ينبغي احترامها وخدمتها حتى تتحقق رغباتنا.

والحكاية الشعبية المغربية قد حافظت على بقايا هذا العالم الذي تسود فيه الأسطورة والسحر، لأنها مجال لتحقيق الرغبات اللاواعية، فالأبطال الحقيقيون هم الأماني والرغبات التي ينشد الإنسان الشعبي تحقيقها.

و إذا كان تقديس الأولياء و تصديق كراماتهم ينتسب الى الدين الإسلامي كما تمثله المغاربة عبر العصور، فإن هناك الكثير من الأساطير و المعتقدات القبلإسلامية التي كانت سائدة منها عبادة المغارات و منابع المياه ، و يعود السبب في عبادتها الى أن المغاربة كانوا ينظرون إليها كمنافذ خروج و تجلي أعماق الأ رض و الجن القاطنين فيها .

«إن الكهوف تمثل فم القوى الجوفية و بطنها، والينابيع عيون تسيل منها الدموع، والمغارات تتكلم مع البشر، تجيب عن طريق النبوءات والأحلام، تطرد الأرواح الشريرة وتشفي الأمراض الناجمة عن فعل ا لجن وأمراض العقم والإجهاض المتكرر ...

أما الينابيع خاصة،إذا كانت ذات مياه معدنية حارة، فيعتقد أنها تكون مأهولة بالجن ، وأن لها خصائص علاجية »[21]

كما يسود الاعتقاد بوجود كنوز تحت أرضية كثيرة محروسة من طرف جن أقوياء يطالبون بذبيحة خاصة - حيوانات فاحمة السواد - و ببخور متميزة و بطلاسم وعزائم معلومة، و قد ولد هذا الاعتقاد الكثير من الحكايات سواء كانت حكايات عجيبة تحكي عن فعل الجن بمن حاول الحصول على هذه الكنوز دون أن يتمكن من إرضائهم، أو حكايات واقعية تحكي عن أناس واقعيين اغتنوا عن طريق حصولهم على هذه الكنوز و الخزائن .

أما في الحكاية الشعبية المغربية فنجد أن الجن يتخذون شكل بعض الكائنات الأليفة لدى البشر، كالأرانب والماعز والقنافذ، وقد يتخذون شكل ثعابين، كما يتخذون شكل حيونات مخيفة، لكنهم قد ينفعون الناس ويقدمون للبطل مساعدات ثمينة.

فالبطل الذي ينقذ الجنية التي كانت في شكل حية من الثعبان الذي كان يطاردها، تساعده في كثير من المواقف الصعبة فتعطيه شعيرات من جلدها، وتقول له إن احتاج شيئا أن يحرق واحدة منها، فتساعده وتخلصه من المخاطر والمهالك .

إن صدى الاعتقاد بالكنوز التحت أرضية المحروسة، نجده في الحكاية الشعبية التالية والتي وردت تحت اسم :"عيشة بنت الحطاب":

. كان هناك حطاب فقير جدا، وكان يعيش هو وأسرته من قطع الأخشاب في الغابة.

وقد كان يحتطب دائما من نفس الشجرة... وفي الواقع كانت هذه الشجرة مسكونة بجني أزعجته ضربات الحطاب، فظهر له ذات يوم وقال له:

ألا ترى أنك تزعجني، وتقلق راحتي ..؟

فرد الفلاح : أنا فقير أعيش من هذه الشجرة.

قال الجني : والآن ماذا تريد؟

رد الحطاب :أريد فقط ما أتعيش به.

21 - نفس المقال السابق ، ص42.

فأعطاه الجني صندوقا مليئا بالقطع الذهبية، قدر ما يكفيه حتى أواخر أيامه على شرط أن يزوجه أصغر بناته »[22]

نلاحظ في هذه الحكاية أن الجني يسكن شجرة في الغابة، وأنه يملك المال ويحرسه ويحدد شروطه لمن يمنحه إياه و امتلاك الجن للكنوز و حراستهم لها هو اعتقاد شائع.

فما الذي يجعل الجن يحرسون الكنوز الأرضية، فيستجيبون لرغبات الفقراء الذين يتحولون في رمشة عين إلى أغنياء؟

لاشك أن الأرض في المتخيل الشعبي، وخاصة الأرض الموحشة البعيدة عن السابلة والتجمعات السكنية تختزن مسكنا للجن كما تعتبر مخازن للمال.

فالعفريت الذي يسكن في الغابة يحرس كنوزا كثيرة لاتنفذ، لكنه لا يعطيها دون مقابل لذلك فهو يطالب الحطاب بأن يزوجه بأصغر بناته مقابل صناديق من ا لذهب.

و يتخذ هذا الكنز شكل مهر، و هذا الزواج يحيلنا على اعتقاد آخر يأهل المتخيل الشعبي: وهو إمكان زواج ا لجن بالإنس .

إننا نلاحظ أن الحكاية الشعبية قد حافظت على بعض مظاهر الأسطورة، لكن البطل فيها فقد اسمه وهويته، فليس هناك ما يؤصله بالنسبة للثقافة التي ينتمي إليها ما دامت : « الأسطورة تسرد حكاية مقدسة، بمعنى حدث أصلي تم في بداية الزمان... وشخصيات الأسطورة ليست كائنات بشرية: إنها الآلهة والأبطال المؤسسون للحضارات »[23]

ولعل مفهوم البطل بالمعنى الوارد في التعريف أعلاه باعتباره ينتمي إلى المقدس، ويبني الحضارة، يطابق أبطال السير الشعبية العربية.

ونأخذ كمثال بطل سيرة الملك سيف بن ذي يزن الذي ترتبط إنجازاته كلها بتوجيهات إلاهية .

22 - MOQUADEM (H) : « contes de safi) » Afrique orient 1994 p 9

23 - ELIADE(M) : «le sacre et le profane) Gallimard . 1965. p : 82

لاحظ نوعا من التشابه بين الحكاية الشعبية و الأسطورة : « فبروب ينعت الحكاية العجيبة بأنها أسطورية (بقدر ما تقوم في تكونها على الأسطورة)، ويتبين ليفي ستروس في الحكاية أسطورة "مضعفة" قليلا..»(24)

و الحقيقة أن ما يجمع بين الأسطورة و الحكاية الشعبية هو تعبيرهما عن نفس المتخيل الشعبي، و تزويدهما للذاكرة الشعبية بالصور والرموز التي تبقى عالقة بالذهن بعيدا عن التغيير و التحول.

إن القرابة بين الحكاية الشعبية و الأسطورة لا تقوم على الكلمات التي قد تتلاشى عبر الزمن فقد تضيع نصوص بأكملها ولا تبقى في الحكايات الشعبية إلا أحداث مفردة من بقايا الأساطير التي كانت معروفة في الماضي كأسطورة -بسيشي- الرومانية التي ظهرت في حكاية عايشة رمادة المعروفة حتى الآن و خاصة مشهد عايشة رمادة و هي تفرز القمح من الحجر بمساعدة النمل، و تداخل الحكاية التي يحكيها أولاد سيدي احماد أوموسى مع ماحدث لأوليس في مغارة السيكلوبس ذلك المارد الذي له عين واحدة في جبهته و الذي يفترس البشر، لذلك نعتقد أن الصور و الرموز التي تتميز بقدر أكبر من الثبات هي التي انتقلت من الأسطورة إلى الحكاية الشعبية.

و هكذا فإن دراسة هذه الصور و الرموز والنماذج الأصلية سيحيلنا بلاشك على بقا ياالأساطير القديمة التي تزخر بها متوننا الشعبية .

إن الأسطورة أقدم تاريخيا من الحكاية الشعبية ، فقد أنتجها الفكر البشري وقت كان هذا الفكر لا يملك من الأسس المعرفية ما يمكنه من تعليل ما يقع حوله من ظواهر طبيعية أو بشرية.

لهذا ظهرت مجموعة من السرود تحاول تعليل بعض الظواهر وتفسيرها بإرجاعها إلى أصول، كما تحاول أن ترتب العلاقات البشرية عن طريق إعادة خلق النظام الأصلي للعالم و إحياء الزمن الأول : زمن الأنبياء و الأسلاف وقت كان اللقاء بين السماء والأرض مألوفا و مباشرا.

لقد حافظت الحكايات الشعبية المغربية على بعض هذه التعليلات الخرافية التي تعتبر امتدادا للفكر الأسطوري الذي كان سائدا إبان طفولة الجنس البشري ككل..

24 - ستراوس - بروب: نفس المرجع السابق ، ص 15.

فهي تعلل سواد الغراب و قبح صوته بكونه كان سلطانا، وكان له قصر جميل، فكان يجلس على عرشه في وسط البهو، و يأمر خدمه أن يضعوا على أرض الرواق المؤدي إلى مجلسه صابونا و ماء، فيترنح كل من سار إليه و يسقط، فيقهقه السلطان ويضحك و يستهزئ من الساقط، لهذا مسخ غرابا يتشاءم الناس منه، و صار له هذا الصوت البشع..

و تعليل الفرو المبقع في جلد الذئب بحكاية شعبية استمعت إليها في مدينة ميدلت ومفادها أن الذئبة افتعلت حلما لتدفع زوجها للحصول على اللحم، و عندما خرج الذئب لتحقيق الحلم، يتم الإمساك به ويسلخ جلده ثم يطلق سراحه بعد ذلك مما جعله يذهب ليستعطف باقي الحيوانات التي سترق لحاله فيعطيه كل حيوان قطعة صغيرة من فروه و هذا سبب الألوان المتعددة في فرو الذئب.

إن الحكايات التي تعلل الوجود الإنساني و الحيواني قديمة جدا في تاريخ البشر فنجد أسطورة مغربية قديمة تعلل وجود جبال الأطلس « فالأطلس كان جبارا قويا يحكم كل بلاد المغرب و كل الجنوب أي ما كان يسمى بموريطانيا، وكان حكمه يصل حتى إسبانيا فحدث أن أصدقاء أطلس أعلنوا الحرب على الإلاه - جوبيتر - فقرر معاقبتهم فبدأ بأقواهم و عاقبه عقابا قاسيا ، وهو أن يبقى في وسط مملكته حاملا السماء على كتفيه ليلا و نهارا خلال أسابيع و شهور و سنوات و قرون ...».[25]

وفي ملحمة جلجامش تعلل ظاهرة من نوع آخر وهي تغيير الحية لجلدها، فتقول الملحمة أن الحية سرقت من الإنسان نبتة الخلود بعدما كانت من نصيبه و أكلتها في غفلة منه لذلك فهي لا تموت و إنما تغير جلدها.

و إذا كانت الحكايات التعليلية مرتبطة بشكل واضح بما يسمى بالأساطير المؤسسة فإننا نجد حكايات المسخ و التحول من صورة إلى أخرى منتشرة في عدد كبير من الأساطير عبر العالم و هي مرتبطة أساسابالممارسات السحرية - المرتبطة بالفكر الأسطوري - كنشاط بدائي حاول من خلاله الإنسان أن يفرض رغبته على الواقع

25 - QUINEL (CH) et DEMONTGON (A) : « contes st légendes du Maroc » Fernand Nathn .Paris .1955 .p: 9

الطبيعي من خلال الطلاسم و الأفعال الإيهامية التي تدعي القدرة على التحويل والتحكم في المصير و تغيير السيرورة خارج النظام المتعارف عليه .

و يمكننا القول إضافة إلى ذلك بتواجد فكرة المسخ و التحول في صلب الحكايات السحرية حيث يقوم الساحر بتحويل الأشياء و الأشخاص والكائنات من صورة إلى أخرى حسب رغبته بواسطة كلام سحري ملغز، وغالبا ما تكون صورة حيوان.

كأن يتحول بطل الحكاية إلى كلب أو تتحول المرأة إلى بغلة أو يتحول الرجل إلى عجل .. أو يتحول الشاب عندما يشرب من ماء البركة إلى غزال .

و لم تخل حكاياتنا الشعبية المغربية من هذه الأ فكار و الصور، فنجد الثعبان يتحول إلى شاب جميل، و الغول يتحول إلى رجل وسيم، و العنزة تتحول إلى غولة ...

نلاحظ أن فكرة التحول عندما انتقلت من الأسطورة و السحر إلى الحكاية الشعبية بدأت تفقد انتماءها إلى فضاء المقدس لتكتسب شكلا دنيويا كالتحول من الفقر إلى الغنى أو من الشيخوخة إلى الشباب :

تحول عيشة رمادة من فتاة رثة الثياب إلى فتاة جميلة تلبس أفخر الملابس، أو تتحول الفتاة من الخشيبة التي تتنكر بها إلى امرأة متناهية الجمال.

كما تعرض الحكاية الشعبية لما ورد في كثير من الأساطير الكونية مثل الصراع بين البطل الأسطوري الذي له دور إرساء النظام الكوني مع الثعبان رمز القوى السديمية و الفوضوية .

فنجد البطل في حكاية "زازا بنت المنصور (ابن السلطان) " ولا تخفى دلالة هذا النسب، يقتل الثعبان الذي يرمز للابتلاع ويخلص الطائر "النسر" الذي يمثل التصاعد.

و قتل البطل للثعبان يتخذ في جميع الثقافات بعدا رمزيا، لا يتحدد فقط في الدلالات المباشرة للحدث، ولكن في ارتباطه بأبعاده الأسطورية المقدسة :

« في معظم الميثولوجيات القديمة يقع على عاتق الآلهة و الأنبياء و المؤلهين الدخول في امتحان لإثبات قدرتهم، و بصورة أخرى الدخول في صراع مع الشيطان وأعوانه كطقس عبور لا بد منه لإثبات الجدارة و حق الأهلية .....».[26]

26 - الربيعو (تركي علي) : «من الطين الى الحجر» ، الطبعة الاولى، المركز الثقافي العربي 1997، ص 20.

إن البطل في الأسطورة يخلص العالم والنظام الكوني من العتمة التي يمثلها الثعبان، فالصراع بين البطل والثعبان هو في الحقيقة صراع بين النور والظلمة (صراع أبدي):

« والثعبان صنف من أصناف الحيات التي ذكر لها ابن خالويه مائتي اسم.. وفي الميثولوجيا ترمز الحية الى الشر.. ويسمي العرب الحية شيطانا.

يعتقد عدد من الشعوب أن القمر يتخذ شكل حية ليضاجع النساء »[27].

إن المرأة في الحكاية الشعبية المغربية تحبل عندما تشرب بيض الثعبان التي تضعه الزوجة لأخت زوجها في جرة الماء، و يتزامن هذا الشرب مع حلول ظلام الليل، و هو فعل يحدث دون وعي من الفتاة التي تحس أن بطنها بدأ ينتفخ رويدا رويدا، إلى أن يدرك أخوها الأمر بإيعاز من زوجته، فيظن أنها قد حبلت سفاحا، فيعاقبها ويطردها من البيت فتتيه في الغابة إلى أن يأتي رجل يخلصها من حملها بأن يطعمها ملحا فتعطش و تذهب مسرعة باتجاه الوادي لتشرب، فتقذف ما ببطنها هناك، و لسنا نريد هنا أن نحيط بالدلالات العميقة لهذه الحكاية، و إنما فقط لنشير أن الاعتقاد بأن الثعبان يباشر النساء مستمر في الحكاية الشعبية المغربية ففي حكاية مغربية أخرى تتزوج المرأة ثعبانا، فتحبل منه وتنجب منه ابنا، و يحاول الثعبان بمساعدة الأم أن يقتل الخال فيخلص الصبي الذي يمتلك مثل أبيه القدرة على التحول إلى ثعبان و ينفث السم مثله خاله و يقتل أباه و أمه و نلاحظ أن هذه الحكاية تختزل القولة الشعبية التي تقول: « الحنش ما يولد غير ماطول منو ».

و هكذا يظل الثعبان مرتبطا دائما وبحكم طبيعته بالشر والاعتداء على البشر، لذلك نجد البطل يقضي عليه ليخلص مشروعه البطولي من الابتلاع الذي يرمز إليه الثعبان، وفي حكاية أخرى يمنع الثعبان الأميرة من الزواج بغيره، فيسكن جسدها ويتسلل منه ليقتل كل شاب يتقدم للزواج منها إلى أن يأتي البطل فيقتله و يخلص جسد الأميرة من الثعبان.

ولا شك ان هذه الصور المنتشرة في حكاياتنا الشعبية المغربية راجعة إلى اعتقادات قديمة يشترك فيها المغاربة وغيرهم من الشعوب.

كما تتغذى هذه الحكايات الشعبية بالاعتقادات المنتشرة في المجتمع المغربي والعربي منذ القديم: كسكن الجن في الأجساد الحية، سواء كانت بشرية أو حيوانية وانتقالها من جسد إلى آخر.

27 - صدق (جان): «رموز وطقوس»، رياض الريس. المملكة المتحدة، 1989، ص 143 - 149 - 159.

وقد اعتقد المغاربة منذ القديم بأن الجن يدخل أرواح بعض الحيوانات كالكلب خاصة الكلب الأسود، والقنفذ، والعنزة، والأرنب والثعبان ..

فالثعبان في حكاية "زازا بنت المنصور "جن شرير، أما الحية فتتحول إلى جنية خيرة تساعد البطل على تحقيق كل أغراضه. والعنزة في حكاية أخرى تتحول الى غولة تحاول أكل الأب وامرأة الأب و تتحول الى غولة. ترغب في افتراس الأبناء.

إن حكايات الجن المترددة بكثرة في السرود الشعبية المغربية، تجد لها سندا قويا في الأسطورة العربية :«...وتقول الأسطورة أن الجن هم سكان الأرض قبل النوع البشري ..

كما أنهم صنفوا الجن إلى صنفين : فالجن الخالص لا يأكلون ولا يشربون ولا يتوالدون ، والجن الوحشي كالسعالى والغيلان، يأكلون ويشربون ويتناكحون وميزتهم التغول والتلون ...»[28].

وكثيرا ما نصادف هذه الكائنات الخارقة في حكاياتنا الشعبية، وهي تأهل الغابات الموحشة، والبحار ومجاري المياه، وهي تعترض طريق الصبية الضائعين لتسجنهم في أقفاص، أو لتقدم لهم طعاما سحريا يساعد على سمنهم والتهامهم .

ولعل الغيلان هي أكثر هذه الكائنات حضورا، وهي تذكرنا بالسيكلوبس في ملحمة الأوديسا اليونانية، وغالبا ما تتخذ شكلا أنثويا بشعا بحيث تضع ثدييها المتدليتين فوق كتفيها وتخلط حليبها للفتية الصغار حتى تستبقيهم عندها، إنها ساحرة ماكرة مفترسة تستعمل كل تقنيات الخداع لتخدع بمظهرها الحنون .

وفي حكاية "الغولة" يتيه الأطفال الصغار عن منزل أهلهم، فيقصدون بصيص ضوء في الغابة، وهناك يجدون الغولة التي سوف ترحب بهم وتسميهم بأبناء أخيها.

وبعد ذلك ستقوم بإطعامهم من كسكس محضر بحليب ثدييها، مخلوط - في بعض الأحيان - بمادة "سيكران" حتى يفقدوا وعيهم ..." و تيمة الطعام السحري الذي يأسر آكليه متداولة بكثرة في الفولكلور العالمي .

وفي حكاية شعبية أخرى نجد الغول يتواجد بعين ماء ويمنع السكان من الاستفادة منها بشرط أن يأكل كل مرة فتاة جميلة من القرية ، إلى أن يقتله البطل قبل أن يفترس

28 - خليل (احمد خليل):« مضمون الأسطورة في الفكر العربي» ، ط2 ، دار الطليعة ، بيروت 1980 ،ص38.

الأميرة و يقتل الناس العطش ... وقتل الغول كما هو متعارف عليه في الأسطورة الشعبية لا يكون إلا بضربة واحدة، لأن أي ضربة ثانية ستعيده إلى الحياة مرة أخرى.

و الحكاية الواردة أعلاه تشير إلى ارتباط الجن بالماء والنساء فلا غرابة أن نجد الجن يسكنون في الآبار والعيون، ويأسرون فيها النساء كما ورد في الكثير من الحكايات الشعبية المغربية.

فالعفريت يأسر سبع نساء في أعماق البئر إلى أن يأتي البطل فيقتله ويخلص النساء ويتزوج بأصغرهن وأجملهن.

والعفريت يعيث فسادا في البستان، ويمنعه عن السلطان نفسه إلى أن يستطيع بطل الحكاية الشعبية أن يقضي عليه، والجن يقومون بحراسة قصر "الجازية بنت منصور" وهم على شكل طيور ولا يستطيع البطل أن يصل إلى القصر إلا بعد القضاء عليهم.

إن الأمثلة متعددة على الصراع الذي يشنه أبطال حكاياتنا الشعبية على هذه الكائنات الخارقة حتى يطهروا الأماكن المهمة و الحيوية بالنسبة لبني البشر: عيون ماء، آبار، بساتين، قصور. و هذا يدل على أنه ليست هناك قطيعة بين الأسطورة والحكاية الشعبية في الفكر، فالأساطير والحكايات لا زالت منتشرة في المجتمعات العربية جنبا إلى جنب مع أنماط أخرى من التفكير، رغم التحولات التي لحقت بها.

« لقد تأرخت الأسطورة (و هو تعبير استخدمه سارتر بعد ثمانية قرون لوصف جوهر الرواية.. وكانت الأساطير والخرافات مازالت تكتب وتغنى بأشكال شعرية، تركت هامشا لوسائل منشطة للذاكرة ...».

إن الفكر العربي من جهته لم يفصل بعد بين الفكر الأسطوري وبين الفكر التاريخي، وهذه الاستمرارية هي ما يجعل الباحث يشعر بصعوبة الفصل بين الأسطوري والواقعي.

فهل الحكاية الشعبية أسطورية بمعنى أنها خيال خالص واستيهامات بعيدة عن الواقع؟

لا شك أن المتن الحكائي الشعبي شديد الاختلاف رغم أن المنتج الجماعي واحد، وهي تعبر بأشكال مختلفة عن واقع هذا الشعب، فمرة تتبنى اللغة الرمزية التي تقتسمها مع الاسطورة والكرامة والخرافة والحلم، ومرة أخرى تعبر من خلال

الحيوان [29]، وفي أحيان أخرى تعالج مباشرة بعض الأحداث أو المشاكل الاجتماعية، أو تحيل الى وقائع تاريخية.

إننا نعتبر أن تحول الأساطير الى حكايات شعبية كان يعتبر إرهاصا من إرهاصات عقلنة الفكر العربي، إن البطل في الحكاية الشعبية بدأ يفقد تدريجيا أصله الأسطوري: فالبطل شرع يتحول الى شخصية عادية.

هكذا يبدأ مع الحكاية الشعبية، تأريخ المجتمع بالتخلص تدريجيا من الأسطورة، وبالتعبير عن المتخيل الشعبي والمشاكل الاجتماعية التي يتخبط فيها الشعب، وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن الحكاية الشعبية قد تخلصت نهائيا من الأسطورة، بل في الحقيقة انها قد أعادت توظيف صورها ورموزها.

وإذا كنا قد عرضنا للتشابهات الموجودة بين الأساطير والمعتقدات، وبين الحكاية الشعبية خاصة وأن كلا من الأسطورة والحكاية الشعبية تعتبر سرودا شعبية لها أصول موغلة في القدم رغم أننا ننطلق من أن حكاياتنا الشعبية هي امتداد للأساطير والمعتقدات الراسخة في الوعي الجمعي عبر عصور طويلة، إلا أنه رغم وجوه هذا التشابه، فإن مظاهر الاختلاف واردة...

فالزمن في الحكاية غير محدد، لأنها تتموضع خارج الزمن، و الحدث الحكائي يمكن أن يتكرر هنا والآن، وشخصيات الحكاية يمكن أن تكون أي واحد: سلطان - أب- زوجة أب ... دون أي حاجة إلى الاسم الشخصي.

ورغم ورود الاسم في الحكاية الشعبية فإنه ليس ضروريا كما نجد في الأسطورة التي تحتفل بالأسماء وتخلدهم عبر التاريخ البشري، وتموضع أعمالهم في زمن معين.

"في الظاهر أن فضاء وزمان الحكاية والأسطورة يتعارضان، فهما غير خاضعين للتحديد في الحكاية، ومحددين بشكل دقيق في الأسطورة..

إن الأسطورة تعبر عن حدث مفرد ووحيد، ينتج عنها كل شيء، وتكون بنية الزمان الحاضر لأن وظيفتها تشكيل الحاضر و المستقبل، أما الحكاية فتحكي قصة لازمنية

---

29 - زيرافا (م): « الأسطورة والرواية » ترجمة صبحي حديدي، ط2، عيون المقالات 1986، ص 11.

تقع في "الخارج" و"الماقبل" فلا تحدد الأحداث أو الشخصيات، ولا ترتبط بمرحلة تاريخية فهي قد وقعت في كل مكان وفي كل زمان ، مما يجعل لها امتدادات مستقبلية .

إن أي شيء يمكن أن يقع في الحكاية الشعبية ، فالأشجار والحجارة تبكي، والطيور تتكلم وترشد البطل إلى طريق الخلاص، والبطل يمتطي ظهر نسر، والفتاة تتزوج حصانا يطير ويتحول الى شاب وسيم، مما يجعل الحكاية فضاء لتجلي المتخيل الشعبي بصوره ورموزه .

ويشير كلاني © CLANET إلى «أن الحكاية محكي متخيل لا علاقة له بالاعتقاد »[30]

إننا لا نتفق كلية مع القول السابق لأنه إذا كان يصدق على الحكاية في الغرب، فإنه لا يساير واقع الحكاية الشعبية المغربية لأنها في كثير من الأحيان ترتبط بالاعتقادات الدينية الشعبية ارتباطا عضويا، بل نجد أن الكثير من المواقف المنتشرة داخل الحكايات الشعبية المغربية لها ارتباط وثيق بالتصورات الدينية مثل العناية الإلاهية التي تظلل البطل في الحكاية، ففي حكاية - نصيص - يساعد الملاك الطفل المحتقر على الحصول على قوته ، و في حكاية المرأة المقطوعة اليدين يهب الله المرأة مباشرة يدين و رجلين من فضة لتمنع ابنها الرضيع من السقوط في النار - لأنها توجهت إليه بالدعاء .

و عندما نجد في كثير من الحكايات الشعبية كلام الطيور، أو كلام الأشجار، فإن مثل هذه المظاهر ترتبط بمعتقدات قديمة أكثر من ارتباطها بالحكاية.

ومن ثم نعتبر أن الحكاية الشعبية المغربية مرتبطة بجميع مكونات الثقافة الشعبية بما فيها المعتقدات والأساطير .

إلا أن المهيمن في الحكايات الشعبية هو عنصر التخييل فكل الفضاءات مفتوحة أمام البطل ليحقق إنجازاته، لا شيء منها يستحيل اختراقه سواء كان فضاء أرضيا أم سماويا، ولا كائن مهما بلغت قوته يمكن أن يثني البطل عن تحقيق مبتغاه.

فالبطل في الحكاية الشعبية المغربية يتبع غزالة ذات قرن فضي وآخر ذهبي ويهبط وراءها في البئر ليجد عالما آخر ودنيا أخرى ، أو يمتطي ظهر نسر اشترط عليه أن يطعمه باللحم والدماء ليصل الى قصر تحرسه الجن .

---

30 - CLANET (c) Imaginaire (S) et culture (S) » dans « imaginaire arabe et contes érotiques » Edgard Weber. ed larmattan . Paris 1990 . p: 3.

و تتخذ الأحداث في الحكاية طابعا تخييليا، لكنها في المقابل تتخذ منحى الحقيقة في المحكي الأسطوري.

« إن من بين الوظائف الأساسية للحكاية هي إتاحة وتمكين الذات من الاندماج في النظام المتخيل لثقافة اجتماعية معينة »(31)

إن هدف الحكاية ووظيفتها ليست تحطيم النظام القائم، فهذه وظيفة الأسطورة أوالأساطير المؤسسة لأن الأسطورة هي المختصة في زعزعة القيم والمعايير التي تؤسس ثقافة اجتماعية معينة، فالأساطير تعبر عن ثوابث المتخيل لثقافة اجتماعية معينة .

وانطلاقا من هذا التصور فإن الحكاية الشعبية وسيط بين الأسطورة والأشكال السردية المعاصرة، لكنها كانت أكثر توسعا من هذه الأشكال، لأنها كانت تختزل كل معرفة المجتمع، وتقوم بتأطيره على المستوى التربوي والتشريعي وهذا ما يفسر حضور قضية العقاب والجزاء في حكاياتنا الشعبية، ففي كل حكاية تقريبا يتم عقاب الشرير ومكافأة الخير، وكأن الأمر يتعلق بتبرير وجود القانون و العرف .

أما المجال التربوي فهو حاضر لأن الحكايةالشعبية كانت دائما مطية لنقل قيم الواقع الاجتماعي ، فهي تهدف إلى تمرير هذه القيم الجماعية إلى الناشئة، لذلك تتخذ هذا الطابع المؤسسي الذي لم يكن واضحا في الأسطورة.

إن هذه المقارنة بين الحكاية والمحكي الأسطوري تنتهي بنا إلى اعتبار أن كلا من الحكاية والمحكي الأسطوري تغطيان مجالات مشتركة وتضمهما تقاطعات ومظاهر متشابهة ...

إننا نجد في الحكاية الشعبية المغربية وعيا خاصا بضرورة متابعة التطور الاجتماعي، وتعبيرا عن القيم الاجتماعية المتجددة المقترن بتحول الأمة الى جماعات صغيرة .

«إن الأساطير والحكايات توجد جنبا إلى جنب في الحاضر لكننا نسلم بأن الحكايات الشعبية تحفظ ذكرى أساطير قديمة، مهجورة هي نفسها. فهما تستثمران ماهية مشتركة، لكن كل واحدة تفعل ذلك على طريقتها . »(32)

---

31 - op cit p: 7.

32 - مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، ص 82

إننا نخلص من هذه المقارنة بين الحكاية الشعبية المغربية والأسطورة، إلى أن حكاياتنا الشعبية تمتح بشكل أو بآخر من الأساطير والمعتقدات الأخرى، لكنها تمزجها بعناصرها المختلفة، فتشوه وتضيع هذه الأساطير والمعتقدات فتفقدهما دلالتهما المقدسة - وسنعود إلى هذا بتفصيل في الباب الثالث عندما نتحدث عن الصور والرموز في حكاياتنا الشعبية .

وسبب ذلك أنها لا تحافظ على الأسماء التي تؤصل التجربة الأسطورية والصوفية وتجعل البطل شخصا عاديا منتميا إلى كل الناس، وبذلك فالحكاية تحول البطولة من السماء إلى الأرض، من المقدس إلى الدنيوي، رغم أنها لا تتخلص نهائيا من بعض تجليات المعتقدات والأساطير.

وهكذا فإن الأساطير والكرامات التي كانت منتشرة في المجتمع المغربي منذ القديم سواء كانت وافدة أم أصلية، عندما تفقد أسماء شخصياتها وارتباطها بزمان ومكان محددين، تتحول إلى مجرد حكاية شعبية ترتبط أكثر بالتجربة الإنسانية وبسيرورة واقع الحياة.

هكذا تتخلص الحكاية الشعبية تدريجيا من براثن الأسطورة والاعتقاد لتنساق بحرية في بناء عوالمها الجميلة، غير عابئة، وحتى وإن أخذت أو استعارت بعض عناصر الأسطورة أو الكرامة إنها لا تتحدث عن شخص مقدس، و لا تتحدث عن خلق، فبطل الحكاية طفل مندهش أمام العوالم الجميلة التى تنفتح له على مصراعيها ...

فمن سيؤاخذ هذا الطفل صادقا إن قام بفتح غرفة محرمة، من سيجرمه إذا لم يتبع نصائح الراشدين وأطلق العنان لحب الاستطلاع؟

من سيلومه إن امتطى ظهر نسر، أو إن منحه عفريت ما صندوقا من الذهب، أو تكلمت شجرة لتعطيه أوراقا تعالجه من مرضه أو أن هو شافى أميرة فتزوجها، أو إن منحته اللبؤة حليبها في جلد ابنها أو وهبه سلطان ما نصف مملكته ، أو أن أخذ الماء بين جبلين في رمشة عين ؟

ومن سيكذبه إن قتل "غولا " أو احتال على "غولة " فأخذ كل ما تملك، أو خلص أميرة من عفريت شديد فتزوجها، لا أحد سيكذبه ما دام لم يدع في وقت ما أنه يتحدث بلسان الحقيقة.

وقد يصدق البعض ذلك لأنهم لازالوا يعتقدون بأن ما حدث في الأساطير والمعتقدات قد يحدث مرة أخرى. .

الفصل الثالث

الحكاية الشعبية المغربية و الحلم

هل يمكن اعتبار الحكاية الشعبية بما تحمل من عوالم متخيلة حلما جماعيا وما هي العلائق المحتملة التي تجمع بين حكاياتنا الشعبية وبين أحلامنا الأكثر عمقا ؟

إن الجواب على هذه الأسئلة سيؤدي بنا الى الحديث عن الحلم وعن لغته الرمزية، وخاصة عن وضعية الحلم في المجتمعات التقليدية عندما كان الإنسان يصدق بسرعة ما يراه في أحلامه ،وكأنه يعيش الواقع من جديد .

طبيعة الحلم

« إن الأحلام تفهم على أنها تحقيق هلامي لرغبات لا معقولة، وعلى الأخص رغبات جنسية مردها إلى الطفولة المبكرة والتي لم تتحول تحولا تاما إلى تكوين ردود فعل واستجابات أو إلى تطهيرات وصقل، وتظهر هذه الرغبة محققة كما هو الحال في النوم ...»[33]

وإذا كان الحلم في نظر فرويد مجالا لتمظهر الرغبات المكبوتة في الواقع ومنذ الطفولة، فإن هذه الرغبات لا تتحقق بشكل واضح وجلي وذلك «لأن الرقيب الأخلاقي لا يغمض جفنه في نومنا إلا نصف إغماضة .. فإن كانت وظيفة الحلم هي أن يكون حارس نومنا فيجب أن تكون الرغبات اللاعقلانية الظاهرة في الحلم على غاية من التخفي والتنكر بحيث تخدع الرقيب»[34].

ومن ثم يمكن – في نظر فرويد – « تفسير استعمال الرموز داخل الحلم بكون هذه اللغة الرمزية لا تعبر إلا عن بعض الرغبات البدائية الغريزية »[35].

---

33 - فروم (إ) : «الحكايات والأساطير والأحلام » ترجمة صلاح حاتم ، ط1 ، دار الحوار ، 1990 ، ص 58.

34 - نفس المرجع السابق ، نفس الصفحة .

35 - نفصس المرجع السابق ، ص59.

ومن ثم يمكن أن نستنتج أن اللغة الرمزية المستعملة في الحلم هي رد فعل على سلطة الرقابة الاجتماعية والأخلاقية السائدة على مستوى الواقع.

فأحلامنا إذن من هذا المنظور استجابة لاشعورية لكل المثيرات الملزمة التي نتلقاها في الواقع. وإذا كانت مضامين الأحلام ترتبط أكثر بمرحلة الطفولة، فلأنها مرحلة الاختزان ومرحلة التقاط إلزامات الواقع وإكراهاته التي تتخذ في بعض الأحيان طابعا لا عقلانيا حيث لا يشغل الكبار أنفسهم في هذه المرحلة بتبرير سلوكات معينة لصغارهم.

إن ما يفرض بالقوة والعنف وبدون إقناع هو في نظرنا غذاء لهذه الاستيهامات التي تظهر في كل من الحكايات والأحلام، وهو ما يحفز هذه اللغة الرمزية التي طالما تعامل بها الإنسان عبر تاريخه الطويل مع كل عوامل الضغط والإكراه.

ولعل هذا المثال الذي ساقه إريك فروم في كتابه الذي سبقت الإشارة إليه خير دليل على مانقول:

« أن رجلا يعمل تحت إمرة رئيس مستبد متسلط قد يشعر نتيجة ذلك بخوف مفرط لأنه كان يخاف أباه وهو طفل، وينتقده رئيسه ذات يوم لأمر ما، وفي الليلة التي أعقبت ذلك اليوم يرى كابوسا، ويرى فيه شكلا هو مزيج من أبيه ورئيسه يحاول أن يقتله.. »[36].

وهكذا فإن ما ترسخ في قرارة نفس الإنسان وهو طفل، قد يجد في الواقع اللاحق ما يعززه ويقويه، فيتمظهر في الأحلام على شكل رموز يصعب في بعض الأحيان تأويلها بإرجاعها إلى حادثة معينة نظرا للقدر الكبير من الترميز و التكثيف الذي تتوفر عليه.

إننا نرى أن الحلم ينطلق من وظيفة أساسية تعبر عن حاجات حياتية ملحة وهي تحقيق التوازن النفسي للإنسان، إن فيه إعادة ترتيب للعلائق التي تجمع بين شعورنا ووعينا ورغباتنا اللاواعية..

وهنا يلتقي الحلم مع الحكاية الشعبية التي هي بدورها مجال لتمظهر رغباتنا الطفولية اللاعقلانية، بنفس اللغة التي يستعملها الحلم مما يجعلنا نرى في الحكاية الشعبية أفقا يستوعب أحلامنا الجمعية والفردية.

36 - نفس المرجع السابق، ص 61.

وليس هناك مجال أقرب إلى الأساطير والحكايات من الحلم، لأنه أولا وقبل كل شئ يستعمل نفس اللغة الرمزية التي تقنع وتحجب وراءها حقائق خاصة، وتتمنع عن المباشرة والتقرير، وحين يحلل فرويد الأساطير والحكايات يلتزم بالمبدأ نفسه، كما هو الحال في تفسيره للأحلام. فالتعبير بالرموز، على نحو ما نجده في الأساطير هو، في رأي فرويد، ارتداد ونكوص إلى مراحل مبكرة من مراحل التطور الإنساني:

« ففي الأسطورة يتم التعبير عن هذا الإشباع الليبدي المبكر والمكبوت الآن وفي يومنا هذا بواسطة "إشباعات بديلة" تمكن الإنسان من أن يقصر إشباع رغبات غريزية على مملكة الخيال » .[37]

لذلك يمكننا أن نرى في حكاياتنا الشعبية محاولة لإشباع حاجاتنا الأولية بخلق هذه العوالم المتخيلة التي تفتح أمامنا إمكانية تحقيق مختلف رغباتنا الملحة التي لم نستطع تحقيقها في الحياة اليومية .

« يرى يونغ YUNGوسيلبرير أن كل حلم يمثل رغبات من الماضي، لكنه يتجه أيضا إلى الحاضر ويدل على أهداف الحالم وطموحاته.

ويعتبر فرويد أن الصوت الذي يتكلم في أحلامنا ليس صوتنا نحن، وإنما هو آت من مصدر يتسامى بنا ... ففي نومنا كثيرا ما نكون أبلغ حكمة وأكثر عفة واستقامة مما نحن عليه في اليقظة .. ووصل يونغ إلى استنتاج آخر فيما يخص الأحلام فاعتبر أن العقد اللاواعية هي أصول الأحلام .»[38]

إننا نحلم باستمرار في نظر يونغ - لأن الحلم و التخييل ضرورتان نفسيتان لتجاوز نقص الواقع- ، لكننا ننسى أحلامنا تحت ضغوط مختلفة، و الصراع الذي يمثله الحلم على الصعيد الفردي قد يعكس صراعا إنسانيا عاما حيث تتخذ الحوافز الحلمية طابعا عاما، فنجدها تتشابه و تتناظر في الحكايات الشعبية والأساطير و الأحلام، « وقد سمى يونغ هذه الحوافز الحلمية نماذج أصلية وسمى اللاشعور الذي نغترف منه اللاشعور الجمعي . »[39]

37 - نفس المرجع السابق ، ص75.

38 - نفس المرجع السابق ، نفس السابق .

39 - MARJASH (S) : dans « le rêve et les sociétés humaines » Gallimard 1967 p: 129-130.

بما يسمى باللاشعور الجمعي و هو ما يوضحه يونغ YUNGفي كتابه « ما وراء الأوهام» :

إن ما يهمنا أكثر هو الأحلام الجمعية التي تشبه كثيرا حكايات شعبية و التي ترتبط أساسا

« إن الطبع الاجتماعي الذي يدفع الناس إلى أن يتصرفوا و يفكروا كما يتطلب مجرى حياتهم الاجتماعية الهادئ الخالي من الصعوبات، ليس إلا صلة الوصل بين بنية المجتمع و الأفكار.

و حلقة الوصل الأخرى هي الواقع لأن كل مجتمع يحدد أية أفكار وأحاسيس يحق لها أن تصل إلى الشعور و أيها يجب أن تبقى لا شعورية .

و كما أن هناك طبعا اجتماعيا هناك أيضا لا شعور اجتماعي. و أود أن أطلق على تلك المناطق، أي مناطق الكبت التي يمكن إيجادها عند معظم أفراد مجتمع من المجتمعات اسم اللاشعور الاجتماعي »[40]

إن المقولات السابقة عظيمة الأهمية، فهي تعني أن كلا من الحكايات والأساطير والأحلام تغترف من نفس المنبع وهو اللاشعور الجمعي الذي يعتبر مخزنا للنماذج والرموز والصور، والذي يحتوي على إمكانيات خارقة وقدرات لامثيل لها للتعبير عن رغبات الإنسان ومخاوفه .

إن الحلم مثله مثل الحكاية الشعبية هو عبارة عن تمظهر لهذا المتخيل الجمعي الذي عانق مشاكل الإنسان وطموحاته منذ فجر التاريخ .لذلك فإن أحلام الناس وحكاياتهم هي مخزن يضج بالرموز التي تعبر بدون شك عن قضاياهم الوجودية، فليس غريبا إذن أن نجد تشابهات مهمة بين متون الأحلام ومتون الحكايات الشعبية تصل إلى درجة التداخل و التطابق في بعض الأحيان بين الحلم والحكاية .

كما يتخذ الحلم شكل حكاية، فهو سرد لأحداث وقعت في زمان ومكان معينين تضم شخصيات معينة، يتفرد فيها للحالم بمكان الرائي أو المشارك أو البطل، لذلك فإن الأحلام قابلة للتحليل السردي الذي تخضع له الحكاية، مع الأخذ بعين الاعتبار هذا التنويع الهائل للبنية السردية في الحلم الناتج عن تنوع الأحلام وتعرضها للبتر الناتج عن النسيان ومقاومة الشعور.

40 - فروم (إ) : «ما وراء الأوهام» ترجمة صلاح حاتم ، ط1 ، 1994 .

ويمكن النظر إلى الحكاية الشعبية كحلم جماعي لأنه غالبا ما يعبر عن رغبات ومخاوف جماعة مستورة، وتحليل الرموز والصور التي تؤثث المتخيل الحكائي كفيل باثبات هذه المسألة – وهذا ما سنتطرق إليه في الباب الأخير من هذه الأطروحة.

وما يؤكد هذه القرابة بين الحلم والحكاية هو ما نجده في كلام يونغ الذي ينصح المحلل بالنظر إلى الحلم كمسرحية من أربعة مشاهد :

«1 - العرض وشخصياته ومكانه الجغرافي ومرحلته وديكوره.
2 - الحدث المخبر عنه أو الحبكة .
3 - الحدث الذي يحقق التحول .
4 - نمو العرض نحو النهاية أو الحل ...»[41]

ولا بد أن نشير إلى الأهمية الخاصة التي حظي بها الحلم في علم النفس والتحليل النفسي الذي جمع بينه وبين الاستيهام، رغم أنه من الصعب التمييز بينهما، إلا أن هناك من يعتبر أن حلم النهار أو حلم اليقظة عبارة عن استيهام شعوري لكن فرويد يرى أن أحلام اليقظة تقتسم مع أحلام الليل الكثير من الخصائص الأساسية التي يستعرضها كالتالي :

- إن الاستيهامات مثلها مثل الأحلام هي تحقيقات للرغبة، وهي ترتكز بدورها على الإحساسات التي خلفتها أحداث وقعت في زمن الطفولة، وهي أيضا مثل الأحلام تخالس رقابة اللاشعور .

لكن الاختلاف الطفيف بين الاستيهامات والأحلام هو اعتمادها أكثر على ا لرموز وعلى المنطق الجمعي وهذا ما يوفر لها انسجاما أكبر.

أما عن ماهية الاستيهام فنجد أنه عبارة عن « .."سيناريو" متخيل حيث تحضر الذات بطريقة أكثر أو أقل تحريفا بواسطة السيرورة الدفاعية لتحقيق رغبة ما، أو على الأجدر لتحقيق رغبة لا واعية.»[42]

أما جاك لاكان LACAN فيعتبر أن الاستيهام هو الرابط المتخيل للرغبة، ذلك الرابط الذي يضبطها ويعدلها، إنه النتاج المتخيل للرغبة غير المحققة.

41 - CAHEN (R) : »la psychologie du rêve » dans le rêve et les sociétés humaines » p: 45.
42 - clanet © : op cit p: 10.

إننا يمكن أن نعتبر الاستيهام بعدا من أبعاد الحلم الذي يغمر النقص الحاصل عن الرغبة غير المحققة لذلك يمكن القول بأنه الموازي الرمزي للرغبة، و يحتوي مثل الحلم على أبعاد واعية ولاواعية.

الحكاية الشعبية المغربية بين الحلم والاستيهام

أما لماذا نتحدث عن الحلم والاستيهام ونحن نهدف إلى إلقاء الضوء على حكاياتنا الشعبية، فذلك لأن الأشكال الفردية والجماعية للمتخيل هي مرتبطة ببعضها البعض، كما أننا نعتقد أن حكاياتنا الشعبية تشبه غاية الشبه أحلاما جمعية تستجيب لرغبات شعبية عارمة نابعة من اللاشعور الجمعي.

« إن الكائن البشري هو كائن خالق للرموز... التي لها ارتباط وثيق بالواقع الذي يعيش فيه.

وهذه المادة الرمزية التي يخلقها أو يغترف منها هي مادة الأساطير والأحلام والاستيهامات والحكايات... وهذه الأشكال تعتمد على نفس العمليات من تمثيل وترميز وتكثيف ونقل... »[43]

و يجد المتلقي نفسه أيضا، في الحلم كما في الحكاية الشعبية، متماهيا مع عدد من الشخصيات، فكل مرة يتخذ صورة شخصية ما تعبر عن جزء من حياته النفسية الواعية أو اللاواعية.

« وكل شخصية في الحلم أو في الحكاية تحاول أن تجد حلولا لمشاكلها ورغباتها لذلك تعتبر الحكاية عرضا للصراعات الداخلية في النفس »[44]

إن ما يهم بطل الحكاية الشعبية حسب التحليل النفسي «هو أن يلحم لاوعيه الذي يتجسد رمزيا في الحكاية عبر الكائنات الخارقة (العمالقة، الثعبان، الغيلان)، أو الأماكن الموحشة والخطرة (كهوف، آبار، جبال)، وأن يطهر نفسه من خلال الأماكن الخطرة التي يمر بها حتى يخلص الأميرة المسحورة أو النائمة أو المسجونة التي ترمز إلى الروح»[45]

43 - op cit p: 12
44 - op cit p: 13
45 - BOYS (D) : « Initiation et Sagesse des contes de fées » ed ALBIN Michel 1988 p : 12

« إن ما هو مستحيل بالنسبة للعقل يتحقق داخل الحكاية بنفس الطريقة التي تخلخل بها التجربة الحلمية مفاهيم الزمن والفضاء »[46]

فالبطل في الحكاية لا يرتبط بحدود الزمان والمكان، إنه يستطيع كما في الحلم أن يحلق في السماء، و أن يخترق مسافات غير محدودة في لحظة قصيرة .

وما يؤكد اختراق البعد الزماني والمكاني في الحكاية هو غياب المؤشرات المكانية والزمانية، ففي غالب الأحيان تغيب المحددات الجغرافية لتسود أسماء أماكن عامة (جبال - كهوف - غابات - آبار - أودية - عيون ماء ...) تغيب محددات الزمن الموضوعي في الحكاية لترتبط بالماضي المطلق وكأنها تتعلق بماضي الإنسانية ككل وليس بماضي جماعة معينة أو شعب معين ، وكأنها حياة كل الناس دون النظر إلى جنس أو عرق .

و لعل أهم شيء نستنتجه من الدلالة العميقة للغة الرمزية داخل هذه الحكايات والأحلام هو أنها تعبر عن مواجهة نفسية مستمرة بين الإنسان و مصادر القلق اللاواعية التي تجسدها الكائنات الخارقة المهددة للبشر:« أن ضبط ومواجهة اللاشعور ليست أكثر سهولة من النزول إلى قعر بئر مظلم لقتل الثعبان وإنقاد الأميرة »[47]

إن المغامرات التي يقوم بها بطل الحكاية الشعبية في الغابات الموحشة حيث الغيلان المفترسة والكائنات المخيفة أو في الجبال الغريبة، أو مطاردة الكائنات النادرة التي دونها الموت أو الهلاك، قد ترمز الى رحلة استبطانية داخل النفس، و هي رحلة محفوفة بالمخاطر لأنها اختراق للمجهول، للرغبات الدفينة داخل أعماق النفس والتي قد تأخذ شكل حيات تنساب من جحور وكهوف، أو غيلان موحشة تهم بابتلاع "الآليات الدفاعية للأنا"، أوشكل عفريت يأسر امرأة جميلة في سابع عمق لبئر مظلم .

وهذا يدفعنا إلى التساؤل: هل نجاح البطل في مسعاه بعد معاناة ومغامرة هو تخليص للنفس وتطهير لها من كل القوى المعتمة التي تهددها والمنزوية في أعماق اللاشعور ؟

و هذا مايفسر استعمال الحكاية الشعبية لعلاج بعض الأمراض النفسية عن طريق السيرورة التطهيرية التي تمارسها داخل الوعي .

46 - op cit p : 79.
47 - op cit p: 80.

إن البعد العلاجي لبعض الأمراض النفسية كالقلق و الاكتئاب وارد، فهي تغرق المتلقي فيما يشبه الحلم ، و تزوده براحة نفسية و بقدرة خاصة على الإفلات من قيود الواقع لذلك اعتبرها البعض دواء وترياقا للروح:

«الحكاية مثل الحلم عامل علاج فهي قادرة على إحداث التحولات النفسية وتصحيح اختلالات دفاع الأنا.. لذلك فإنها تعتبر علاجا لأمراض القرن العشرين ..» (48)

و الحكاية الشعبية تهدف فيما تهدف إليه تحقيق التوازن النفسي للإنسان، عن طريق تطهير المتخيل من رموز الشر والخوف بتحقيق كل الرغبات الطفولية القابعة في أعماق الإنسان .

و ما يهم في الحكاية الشعبية هو استجماع القوى الخفية التي تملكها الذات حتى تتغلب على مختلف القوى المعتمة التي ترمز إلى الرغبات والغرائز المحطمة التي تغمر اللاشعور الفردي و الجماعي .

فلا يكون أمام البطل سوى قتل الثعبان والسيطرة عليه نهائيا خوفا من أن ينساب مرة أخرى ليهدد النظام المجسد في المدينة التي يمنع عنها الماء .

و تخليص البطل للأميرة المهددة بابتلاع التعبان يرمز - كما يقول - دينيس بويس إلى تخليص الروح من الرغبات الغريزية اللاشعورية .

وهذا الإنجاز الأساسي في الحكاية الشعبية يتطلب من البطل الكثير من التضحيات ليصل إلى مبتغاه، فهو ملزم بأن يكون طيبا، شجاعا مستقيما ومتواضعا، فالإنجاز الصعب الذي سيقدم عليه يلزمه أن يختبر نفسه وأن يجرب أناه... لأن عملية تخليص الروح من العوامل اللاشعورية التي يرمز إليها الثعبان، لا تتم إلا باستبطان الذات، أي القيام برحلة نحو الداخل للسيطرة على كل التمظهرات اللاواعية، عن طريق اكتشاف القدرات الخفية في النفس التي تنكشف لمن اتبع طريق الخير والحق وابتعد عن طاعة الغرائز، وما كثرة الواهبين والقوى الخفية التى تساعد البطل على تحقيق انجازاته إلا رموز للقوى الخيرة الدفينة الموجودة في أعماق الإنسان: قوى الحدس و الخبرة والذكاء والمعرفة .

---

48 - op cit p : 77-78.

إن الخطاب الأخلاقي واضح في حكاياتنا الشعبية التي تقوم على ثنائيات تمفصل الوجود إلى : الخير - المكافأة و الشر - العقاب.

وانعكاس هذا الخطاب الأخلاقي على التنشئة الاجتماعية و النفسية للطفل واضح جدا، فالحكاية تنقل القيم الجماعية إلى الناشئة، كما تدعو إلى استبطان أعماق النفس لتطهيرها من الشهوات و الأنانية، لأنها تعتبر أن السعادة الحقيقية لا تتم إلا عن طريق السيطرة على الغرائز وتحرير النفس منها .

وحتى نوضح العلاقة بين الاستيهام والحكاية الشعبية، نشير إلى أن الاستيهامات، التي تشبه الأحلام في كونها تحقيق لرغبة، هي أكثر وضوحا في الحكايات، وأن المتداول منها يرتبط بالطفولة الأولى و خاصة الرغبات الجنسية الطفلية، ونذكر من هذه الاستيهامات التي تتمظهر داخل الحكاية الشعبية (49):

1 - الرجوع إلى بطن الأم :

ويرمز له النزول أو السقوط في بئر أو فقدان الوعي ليتم الاستيقاظ في أرض معطاء خصبة، و هذا الاستيهام لا ينحصر على الحكاية الشعبية فقط بل يشمل أيضا بعض الطقوس التي تتخذ شكل موت رمزي .

2 - استيهام تحطيم الجسد :

و يرتبط بالمرحلة الشفوية في الطفولة الأولى التي تتخذ صور الابتلاع و الافتراس ومن ثم كثرة صور الغيلان التي تتخذ أشكالا بشرية ذكورية وأنثوية و تتخذ صفة (عمة، خالة، عم) و تهدد البطل بالأكل و اللافتراس ...

و قد يرتبط هذا الاستيهام بالجوع أو قلق الخصاء الذي يكون في الطفولة، والذي يفسر هذا الخوف من أن يؤكل الطفل و يلتهم- في حكاياتنا الشعبية - من طرف كائنات أكبر منه كالغولة التي ترمز إلى الأم الشريرة :

« فالغولة في حكاية "حديدان" تتخذ صورة نسائية تفترس كل الإخوة وتهدد حديدان بدوره فتطارده و تأسره..» .

(و المرأة - الزوجة الثانية - تتحول إلى غولة في الليل و تأكل الأب).

---

49 - SIMONSEN (M) « le conte populaire » p 62.

والثعبان يسأل البطل أن يزوغ عن طريقه و إلا « يجعل لحمه في ضغمة ودمه في جغمة ...» .

و يرافق عملية الالتهام هاته طقوس احتفالية، فالغولة عندما تريد التهام - حماين - تستسلم لطقوس احتفالية من الرقص و الغناء قبل أن تجهز عليه، و في حكاية شعبية أخرى تطارد الغولة الفتيات الصغيرات لأكلهن و التهامهن .

و هذا يؤدي بنا إلى صورة الأم المفترسة التي تأكل أولادها وتحفزها صور الأم الشريرة التي سبقت الإشارة إليها .

3 - استيهام الفطام :

إن الصدمة التي يخلقها الفطام عند الطفل الصغير تؤدي إلى صور الأم الشريرة التي تصد الطفل وتمنع عنه الطعام، وهذه الصورة هي أصل الأطفال المهجورين في الغابة، وهذا الاستيهام قد يؤدي بالإنسان الى الارتداد إلى «المرحلة الفمية » .

والأم الشريرة في الحكاية الشعبية قد تتطلب صورة بديلة - صورة الأم الطيبة - فالبنت التي يهجرها أبوها في الغابة ترضعها الغزالة وتربيها وتحنو عليها..

وقد تكون زوجة الأب خير من يمثل الأم الشريرة في حكاياتنا الشعبية، فهي كثيرا ما تدفع الأب إلى ترك أولاده في الغابة الموحشة ليواجهوا مصيرهم المعتم ،لكنهم غالبا ما يستطيعون شق طريقهم والتغلب على الصعوبات ليصلوا إلى مرحلة النضج .

4 - استيهام الولادة :

ففي الحكاية الشعبية تتمظهر التفسيرات الطفولية لمسألة الولادة و الإنجاب «إن الحكاية مثل الحلم تحافظ على علائق وثيقة مع الجنس الطفولي ..»(50)

لذلك تحاول الحكاية توضيح ذلك بالإجابة على سؤال يطرحه الطفل بشكل طفولي وهو: هل انتفاخ بطن الأم هو نتيجة أكلها (لطعام سحري) ؟

و نجد الجواب على ذلك - في حكاياتنا الشعبية - مطابقا للسؤال السابق، ففي حكاية "فيلة" تأكل الأم فولة صغيرة فتنجب طفلا صغيرا قدر الفولة .

وفي حكاية "نصيص" تأكل الأم نصف تفاحة فتنجب نصف ولد وتسميه "نصيص" .

50 - CLANET (c) : » Le rêve et le conte » p: 13.

وفي حكاية أخرى يأكل الرجل رمانة زوجته السحرية فيحبل من فخده .. وينجب بنتا باهرة الجمال .

إن مسألة الإنجاب في نظر حكاياتنا الشعبية ترتبط بالأكل وبالطعام السحري الذي يرتبط بوهب سماوي، لأنه يعتبر مصاحبا بأمنية ...

إن الإنجاب يكون عن طريق الفم، فالأم إذن تأكل أطفالها لتنجبهم من جديد - مثل الأرض - وهذا ما يؤدي بنا إلى صور عديدة عن الأم التي تفترس وليدها في العديد من حكاياتنا الشعبية ...

بل تختلط صور الولادة (كخروج من البطن) بالموت (كدخول اليه) : فالأشخاص لا يموتون وإنما يبتلعون لذلك يمكن استردادهم وذلك بفتح البطون التي أسروا فيها.

ففي حكاية متداولة تحت اسم "معزة ومعيزيزة " تقوم العنزة باسترداد ابنائها الذين افترسهم الذئب وذلك عن طريق بقر بطنه بقرونها الحادة...

ونستنتج مما طرحناه أن حكاياتنا الشعبية لا تقدم إجابات واقعية وموضوعية للأسئلة الجنسية التي يطرحها الأطفال ..

5 - استيهام المشهد البدائي :

و هو الاستيهام الذي قد يشكل أصل الغرفة المحرمة أو المكان المحرم دخوله في حكاياتنا الشعبية، والذي تتغذى صوره من الإكراهات التي يخضع لها الطفل في طفولته الأولى من اجتناب الاهتمام بأعضائه الجنسية ، و الغرفة المحرمة في الحكاية هي رمز لتلك الموضوعات التي لا يجوز للطفل الصغير التعرض لها وإلا وقع تحت طائلة العقاب.

إن هذه الاستيهامات[51] المذكورة أعلاه بطبيعة الحال، وإن كانت تظهر على أنها ذات طابع كوني فإن أهمية وهيمنة كل استيهام تختلف حسب خصوصية كل مجتمع وكل ثقافة، لذلك ينبغي البحث في طبيعة استيهاماتنا الجمعية كما تظهر في حكاياتنا الشعبية المغربية .

إن كلا من الحلم والاستيهام و الحكاية الشعبية يعبر عن طبيعة المتخيل الذي نستطيع أن نميز داخله بين الأشكال الفردية و الأشكال الجماعية التي تتداخل فيما بينها .

51 - SIMONSEN (M) : op cit p: 62-63.

إن التداخل الملاحظ بين الحلم والحكاية الشعبية يجعلنا نقول إن كلا منها يساهم في إلقاء الضوء على الآخر: فرمزية الحكاية إذن نابعة من رمزية الحلم، كما أن دلالة رموز الحلم توضحها الحكاية، هذا بالإضافة إلى أن مضمون الحلم يطابق في كثير من الأحيان حوافز الحكاية الشعبية.

فالواهب الكثير الحضور في الحكاية الشعبية يتمظهر أيضا في الأحلام ليمنح الحالم في نومه شيئا ما، وكذلك بالنسبة للمعتدي، والبطل اللذان يتمظهران في الحلم و في الحكاية.

ففي كثير من الأحيان يلعب فيه الحالم دور البطولة فيجابه المعتدي.

و هذا التشابه يدفعنا إلى طرح السؤال التالي ما الفرق بين واهب يدل البطل على كنز في حكاياتنا الشعبية وبين شيخ يترآى للحالم ليدله على كنز ؟

لا شك أن ما يحدث في الحكاية يشبه كثيرا ما يحدث في الحلم و في بعض الأحيان نعاين التداخل بينهما، كما في هذا الحلم :

« كان يعيش في القاهرة رجل غني جدا، لكن لكرمه الشديد فقد كل شئ غير منزل أبيه ..

ومرة أخذه النوم تحت شجرة تين، فرأى رجلا مبللا يخرج من فمه قطعة ذهبية ويقول له :

« إن رزقك في بلاد الفرس في أصفهان، ابحث عنه هناك »

و عندما استيقظ في الصباح شد الرحال إلى أصفهان التي وصلها بعد مشاق كثيرة، وصادف وصوله هجوم مجموعة من اللصوص، فألقي القبض عليه -معهم- بعد أن أشبع ضربا حتى كاد أن يموت.. وعندما سأله صاحب الحرس عن سبب مجيئه إلى فارس، أخبره بالحقيقة مؤكدا أن الرزق الذي أخبر به في الحلم هو هذا الضرب الذي ناله، فسخر صاحب الحرس من سذاجته قائلا له :

«لقد حلمت ثلاث مرات ببيت في القاهرة فيه حديقة، وفي الحديقة شجرة تين، وقرب هذه الشجرة عين ماء وتحت النبع هناك كنز، لكني لم أعر أي انتباه لهذه

الأكاذيب ، فتأكد الرجل أنه يتحدث عن بيته في القاهرة، فعاد إلى بلاده، وعثر على الكنز وصار غنيا »[52]

إن كلا الواهبين يرشدان البطل إلى كيفية الحصول على الكنز لكن يبقى الفرق في أن الواهب في الحكاية يعطي الكنز مباشرة للشخصية و دون وسيط كما نجد في الحلم الذي تتعدد فيه الوسائط.

و ذلك مرتبط بتصورنا لطبيعة الحلم حيث يعتقد البعض أن له علاقة بمعرفة الغيب، ولا بد أيضا من الإشارة إلى« أن الحلم قد حظي باهتمام كبير في المجتمعات التقليدية لأنه كان يعتبر ذا مصدر سماوي»[53]

فهو مستمد إما من الله أو من الشيطان. فالحلم يحرر الروح من الجسد ويجعلها ترقى إلى مستوى أعلى من مستويات الإدراك الحسي :

« فهيبوقراط يقر أنه يمكن أن توجد تأثيرات إلاهية في الأحلام التي تمكن من معرفة الأشياء المجهولة »[54]

لذلك اقترن الحلم في القديم بالتنبؤ بالمستقبل، وارتبط بالواقع، وهذا ما جعل المعبرين و المفسرين للأحلام في الثقافة العربية الإسلامية يميزون بين الحلم والرؤيا.

إن ارتباط الحلم بالحقيقة و المستقبل كان وراء إنتاج الكثير من الحكايات التي اتخذت طابع استشراف الواقع و الكشف عن الظاهرة قبل حدوثها، مما أخرج الحلم من كونه عالم التهيؤات و الخيالات "أضغاث أحلام "إلى كونه مجالا للاتصال بما هو سماوي و متعال عن عالم البشر، و لعل أشهر حلم في الثقافة العربية الإسلامية هو حلم يوسف عليه السلام الذي ينذر بالمجاعة قبل و قوعها.

وهنا يفتح الحلم على مصراعيه أمام الظاهرة الدينية فتصير الرؤيا تمثلا لها وتحقيقا لها على مستوى الواقع . ففي حكاية شعبية مغربية تحت عنوان :« العاطي الله» رأى الرجل في حلمه سبعة صنابير تسكب الماء فوقه هو و أصحابه، ستة منها تسكب الماء بغزارة فوق رؤوس أصحابه والذي يوجد مباشرة فوق رأسه يطرح مجرد قطرات.

52 - CAILLOIS (R): « Prestiges du rêve » dans « le rêve et les sociétés humaines » p: 36-37.

53 - FREUD (S): « sur le rêve » Gallimard. Paris 1988.p: 45.

54-MEIER(L-A): « le rêve dans l'ancienne Grece » dans « le rêve et les societes humaines » p:294.

فيستيقظ الرجل من نومه قائلا :

« اللي عطاه الله شفناه » و بالفعل سيكون ما تلي من الحكاية مجرد تحقيق لما يحدث في الحلم الذي ذكر في البداية .

لقد حظيت الحكاية الشعبية بدورها باهتمام كبير في المجتمعات القديمة ولم تنفصل في يوم من الأيام عن الاعتقادات والطقوس والأحلام والأساطير، بل كثيرا ما استمدت منها وجودها، وشاطرتها نفس الرموز والصور، وقامت بنفس وظيفة ترميز الواقع، ومسرحة الأحلام والمخاوف، ونقلها وتحويلها إلى فضاءات متخيلة تحل فيها جميع المشاكل .

إن طفولة الجنس البشري كانت قادرة على صياغة أجوبة متخيلة لجميع القضايا الوجودية التي كانت تشغل بال الناس لذلك صاغت قدر الإمكان هذا العالم المتخيل العجيب التي عبرت عنه الأحلام الجمعية والأساطير والملاحم والسير والحكايات الشعبية من خلال صورها ورموزها .

ولعل ما سيوضح علاقة الحكاية الشعبية والحلم هو الرجوع إلى تأمل ما توفر عندنا من حكايات شعبية مغربية .

فحكاياتنا الشعبية هي أساسا تحقيق لأحلام جمعية تتلخص في الرغبة في العيش في محيط آمن، ينعدم فيه الشر، والجوع ، وتتوفر فيه كل الحاجيات والمتطلبات .

إن الحكاية الشعبية هي متنفس للإنسان الشعبي الذي يريد الخلاص من وضعية البؤس، لذلك تسود فيها هذه الأجواء الحالمة التي تنفذ به إلى عالم المتخيل والعجائبي.

إن الجولات التي يقوم بها أبطال حكاياتنا الشعبية تشبه جولات الحالم وهو يخترق حدود الزمان والمكان، وينجز الأعمال المستحيلة في الواقع .

تنفتح الحكاية إذن على فضاءات الحلم وأحداثه وحتى على كائنات الحلم التى تتخصص بكونها متناهية القدرة على تحقيق الأحلام وتجسيد المخاوف .

إن النهاية السعيدة في الحكاية الشعبية تجعلها قائمة بنيويا على تحقيق الأحلام، فالبطل في النهاية يستطيع القضاء على الشر الذي يتجسد على شكل غيلان أوذئاب أو عفاريت ووحوش... ويتزوج الأميرة أو يحصل على الكنوز أو الملك.

والقضاء على رموز الشر المختلفة التي تحول بين البطل وتحقيق رغباته التي تتخذ طابعا شرعيا، هو من أهم القضايا في الحكاية الشعبية.

فالطفل الضعيف يستطيع القضاء على الغولة بحيله وذكائه ويحولها من كائن قوي مخيف إلى كائن غبي ينخدع بسرعة، فحديدان يستطيع أن يخدع الغولة فيذبح ابنتها ويتنكر في جلدها و يطعمها من طعام مهيئ من لحمها، ويقتل الغولة في النهاية بالحديد والنار .[55]

و في حكاية أخرى تحت عنوان "نصيص" يحتال البطل الصغير الحجم على الغولة فيسلبها كل ما تملك ليحبسها في صندوق ويرميها في النار[56].

و بطل الحكاية يستطيع أن يقضي على كل من يمثل الشر، ويحقق أحلاما يمكن نعتها بالجماعية: كالشبع والاغتناء و الزواج بامرأة جميلة، أو زواج البطلة بسلطان أو أمير. فأطفال المرأة - التي تحولت إلى بقرة وذبحت بفعل سحر ضرتها- يجمعون عظامها ويدفنونها، فتنبت منها شجرة وارفة مليئة بأنواع الفاكهة تؤمن لهم الطعام، و في حكاية مشابهة يعثر اليتامى على حفرتين حفرة مليئة بالسمن ، و أخرى مليئة بالعسل، فيأكلون حتى الشبع في حين يموت أبناء المرأة الظالمة .

و لا شك أن وظيفة شجر و حفر الحكاية هاته هي نقل للمتلقي إلى فضاء الحلم حيث تتم الاستجابة لثقل عدم إشباع الحاجيات الأولية: كالحاجة إلى الطعام .

و قد يحصل البطل مباشرة على الطعام عندما يتمظهر له ملاك يعطيه الطعام، أو جنية تهبه آنية تهيئ له الطعام عند الطلب .

إن الجوع يخيم على فضاءات الحكاية الشعبية، لذلك فإن الشخصيات هي في حركة مستمرة من الجوع حتى الامتلاء .

و سرعان ما تصل الشخصيات إلى حاجاتها من الطعام، لكن يكون عليها أن لا تتناوله رغم حاجتها الآنية إليه لأنه قد يكون سحريا .

في الحكاية الشعبية المغربية بحث مستمر عن الوفرة و الامتلاء، و رغبة في تحقيق الرغبات المختلفة التي تتدخل في تحقيقها القوى الغيبية، فالفقير يصير غنيا ويصير

55 - د. محمد فخر الدين: «موسوعة الحكاية الشعبية المغربية» حكاية «حمو الحرامي» ، الراوية ، السيدة يزة 75 سنة ، سيدي رحال .

56 - د. محمد فخر الدين: «موسوعة الحكاية الشعبية المغربية» حكاية « نصيص » الراوية فتيحة 45 سنة ، قلعة السراغنة .

سلطانا عظيما، و الحطاب يحصل على كنز من الجني الذي يحرس الشجرة، و البنت الفقيرة - عيشة رمادة - تتزوج الأمير، و المرأة العاقر تنجب، و العنزة تعيد أبناءها من بطن الذئب، و عيشة بنت النجار تعيد الاعتبار لبنات جنسها عندما تنتصر على زوجها ابن السلطان، والأطفال الذين يتركهم أبوهم بسبب الجوع في الغابة الموحشة يفتنون ويحصلون على جميع أموال "القط الحاكم"، و الطفل الذي يسخر منه إخوته يعوض عن حجمه الصغير بذكاء خارق فيستطيع أن ينقذهم من بطش الغولة، و البنت الصغيرة تنجي أخواتها من الغول، و ابن العم يستطيع أن ينقذ ابنة عمه من الغول ويتزوج بها .

إن الحكاية الشعبية المغربية غنية جدا بهذه السرود التي تتحقق فيها الأماني، ويحتفل بها بالوفرة ويحقق فيها البطل إنجازات لا تتحقق إلا في دنيا الأحلام والخيال، فالبطل في حكاية "زازة بنت المنصور القاطعة سبع بحور على ظهر النسور " تساعده جنية في إرشاده إلى الطريقة التي سيصل بها إلى قصر "الجازية" فيمتطي ظهر نسر تشترط عليه أن يطعمه سبعة قطع من اللحم وسبع شربات من الدم، وعندما ينتهي ما عنده يضطر البطل أن يطعمه من لحمه ويسقيه من دمه .

وحتى عندما يصل إلى قصر زازة - أو الجازية يجده محروسا بالكثير من الجن المسلحين وهم على شكل طيور، ويكون أمام البطل أن يقتل النسر الحارس الذي يمتلك المفاتيح، لكنه كلما رماه بسهم، تبلعه الأرض ابتداء من ركبتيه حتى عنقه.. حتى يستطيع أن يقتله ويأخذ المفاتيح ويدخل إلى قصر الجازية، ويحصل على التفاح السحري الذي طلبه السلطان

هناك تماثل بين هذه الحكاية و بين الحلم من خلال غرابة الأحداث و وفرة الرموز، فليس هناك أية إشارة للزمان والمكان، والبطل يبتعد عن الواقع ليغرق في عالم العجائب كما يتجلى في الكائنات الخارقة التي تؤثث الحكاية :

في الجني الذي يتحول إلى حصان ويطلب الزواج من البنت، و النسر الذي ينقل البطل فوق سبعة بحور، هذا بالإضافة إلى القدرة الخارقة التي يزود بها بطل الحكاية ليقوم بإنجازات مستحيلة على مستوى الواقع، فبعد أن يقتل الجني الذي كان على شكل ثعبان، ويخلص الجنية منه يقتل العفريت الذي كان يحرس الماء ويمنع أهل المدينة منه يقوم بطل الحكاية بالحصول على الطعام السحري الذي

يشفي السلطان من مرضه والذي دونه مهالك وأهوال و إنجاز مهمات مستحيلة مثل البحث على :

1 - حليب اللبؤة في جلد ابنتها .
2 - الماء بين جبلين ينفتحان وينغلقان في رمشة عين .
3 - تفاح زازة بنت منصور القاطعة سبع بحور ...

وفعلا يستطيع البطل أن يحقق هذه الإنجازات العجيبة فيشفي السلطان بواسطة تفاح الجازية ليتزوج الأميرة و يحصل على المملكة .

والحكاية الشعبية متعددة الأمثلة على غرابة المواقف والأحداث والفضاءات التي تؤثثها كائنات لا تنبعث إلا من أحلام جمعية استطاعت أن تجسد الخوف والرغبة . وهذه الإنجازات التي يقوم بها بطل الحكاية الشعبية تشبه كثيرا الأجواء التي تنفتح أمام الحالم والمغامرات التي يقوم بها وهو يتجاوز ضعفه الجسدي، حيث يستطيع أن يرى نفسه يقوم بأعمال بعيدة عن الممكن .

فمن إذن يستعير أجواءه من الآخر - الحكاية أم الحلم - ؟

ثم من هو أسبق إلى الوجود في تاريخ البشر : هل هو الحلم أم الحكاية ؟

إنه من الصعب الجواب على هذا السؤال، لكن من المؤكد أن الحلم حكاية ترتبط بمتخيل الحالم، وأن الحكاية الشعبية هي حلم الشعوب والإنسانية جمعاء .

« ولعل أهم ما يجمع بين الحلم والحكاية هو اعتمادهما على العناصر التالية :

1 - المسرحة : التي تعوض أمنية ما بصورة محققة وتحولها إلى وضعية.
2 - التكثيف : الذي يجمع حول عنصر واحد من الحكاية عناصر مختلفة من الواقع.
3 - الترميز : الذي يقوم بتمثيل موضوع الرغبة برموز تحقق نفس الوظيفة.
4 - النقل والتحويل : الذي يقوم بتحويل موضوع الرغبة إلى موضوع بديل .» (57)

إن هذه الدوافع النفسية تتحقق في الحلم وفي حكاياتنا الشعبية فالرغبة والخوف يتحولان إلى صور ملموسة نسبيا، إلى وضعيات وعلاقات (شخصيات - أحداث - حبكة ...) ، فالخوف مثلا يتحول رمزيا إلى غول أو جني أوعفريت أو ثعبان يطارد البطل في الحكاية أو في الحلم، والرغبة تتحول الى الحصول على كنز، أو الزواج بالأميرة ... أما التكثيف

57 - SIMONSEN (S) : « Le conte Populaire » p: 65.

فيظهر في الحكاية على شكل رمز أو صورة تختزن التعبير عن مشاكل وقضايا الواقع كالغولة التي هي في الحقيقة تجسيد لجميع أشكال المخاوف ...

أما الترميز فواضح في الحلم والحكايات الشعبية نظرا لتوسلهما بلغة رمزية تجعل الواقع محجوبا وبعيدا عن الإدراك المباشر، إنه البحث عن معنى المعنى، عن هذا المعنى المتأصل في نفس الإنسان والذي لا يمكن للمباشرة إلا أن تفقره وتجرده من ثرا ئه الدلالي.. وهذا ما يجعلنا نحتار أمام فهم الكثير من الرموز في الحكاية الشعبية المغربية .

فالحصان في الحكاية الشعبية [58] يقول للفتاة التي تطعمه أنه لا بد أن يتزوجها، وفعلا يتحول إلى رجل و يخطب الفتاة و يتزوجها و يشترط عليها أن لا تنظر وجهه فتقبل شرطه، لكنها لا تستطيع أن تقاوم الرغبة في رؤيته ، و عندما يحدث شنآن بينه وبين زوجته يطير راجعا إلى بلاده .

و في حكاية - هاينة - نجد الغول يختطف هاينة و يسير بها بعيدا ويتزوج بها وينجب منها ابنا، إلى أن يستردها ابن عمها من أسر الغول و عندما ينجو بها من مطاردة الغول يبتلعه الغراب ليرجعه فيما بعد عندما يضحي الأب بثور أسود لا علامة فيه [59].

لا شك أن هذه الرموز غنية بدلالاتها وتعبيرها عن المتخيل الشعبي، وهذا ما جعلنا نفرد لها جزءا مهما من أطروحتنا .

أما التحويل فإنه وارد بشكل جلي في حكاياتنا الشعبية، لأنها لا تعبر بطريقة مباشرة عن رغبات الإنسان ...

ولعلنا وإن أكدنا على علاقة الحلم بالحكاية الشعبية، فإننا لا ننسى أن القصد من وراء ذلك هو تأكيد انفتاح الحكاية على المتخيل الشعبي بجميع مكوناته .

ونستخلص في ختام تحليلنا لعلاقة حكاياتنا الشعبية بالحلم والاستيهامات أن الحكاية الشعبية المغربية هي أقرب إلى أن تكون حلم الإنسان المغربي من أن تكون سردا لمجموعة من الوقائع التي شهدها الناس وعاشوها في الواقع التاريخي .

إنها مرتبطة بالحلم الجماعي - لأنها المعبر عن أحلام الجماعة واستيهاماتها- الذي اختزنته الذاكرة الشعبية أجيالا عديدة و عبرت عنه رمزيا في مختلف إنتاجاتها الذهنية .

---

58 - حكاية « طير بالحمام » حادة 71 سنة ، ميدلت

59 - حكاية « هاينة » يزة 75 سنة سيدي رحال .

الفصل الرابع

محاولة للمساهمة في تجنيس

الحكاية الشعبية المغربية

الحكاية الشعبية المغربية ونظرية الأجناس السردية الشعبية

حتى نشتغل على شكل من أشكال الأدب الشعبي الشفوي مثل الحكاية الشعبية المغربية، يجدر بنا الانطلاق من الوضع الاعتباري لهذا الشكل وعلاقته بمفهوم الأدب كما هو متعارف عليه .

ويعود السبب في لجوئنا إلى البحث في أصول التسمية إلى التعارض - الذي يقيمه الكثيرون - بين أدب فصيح أو رسمي وأدب شعبي أوعامي، و إلى غياب نظرية منسجمة توضح الأدبي من غير الأدبي، وترسم الحدود إن وجدت - بين أدب فصيح معترف به، وبين أدب شعبي يتعرض للكثير من التهميش. إننا وإن نؤكد أن الأدب الشعبي جزء لا يتجزأ مما نطلق عليه أدبا، فإننا لا نعثر على تعريف ثابت و متفق عليه للأدب .

وهذا ما يذهب إليه تودوروف عندما يؤكد:

« أننا لم نكون بعد تاريخ هذا المفهوم ... وأن هناك الكثير من الخلط بين الأدبي واللاأدبي ... لكن هذا التصريح لن يمنعنا من أن نسوق بعض التعريفات للأدب يمكن اختزالها فيما يلي :

1 - إن الأدب أساسا عمل تخييلي ...

2 - إن الأدب نظام ، عبارة عن لغة نسقية تجلب الانتباه إلى ذاتها .»[60]

و الأدب - كما هو متعارف عليه - يشترط التخييل ويستعمل لغة تحمل غايتها في ذاتها، لذلك فإن اللغة الأدبية تختلف عن اللغة اليومية والعلمية في كونها نسقية وغائية.

---

60 - BETTELHEIM : op cit p : 187.

وإذا ما نظرنا إلى الحكاية الشعبية من هذا المنظور نجد أنها أساسا عمل تخييلي يحاول إعادة صياغة الوقائع المختلفة في سرود وعلاقات، إنها بناء جديد لما يعيشه الإنسان الشعبي، كما تستعمل الحكاية الشعبية لغة مليئة بالإيحاء والرمز، و تستعمل نفس اللغة الغائية التي يتوسل بها الأدب المسمى فصيحا.

وهكذا يتضح لنا عدم صحة الرأي الذي يستبعد أشكال الأدب الشعبي من دائرة الأدب، بدعوى أنه يستعمل لغة عامية، وكأن اللغة العامية تفتقد للغة الرمز والإيحاء والتشخيص والاستعارة ، لذلك نعتقد أن الأصل في هذا الغبن إيديولوجي أساسا يتعلق بانقسام المجتمع الإنساني منذ القديم إلى فئتين متعارضتي المصالح، فئة تعرف الكتابة وتمجدها هيمنت على المجتمع وصاغت الإيديولوجيا السائدة، وفئة سواد الناس التي همشت ثقافتها لأنها تعتمد أساسا على التواصل الشفاهي .

و حقيقة التناقض بين الأدب - العالم - كما هو متعارف عليه في المجتمعات التي اعتمدت الكتابة والأدب الشعبي في المجتمعات التي تعتمد الشفاهية، يعود أساسا إلى التناقض بين ضوابط وتقاليد الثقافة الشفاهية و تقاليد و خصوصيات الثقافة الكتابية، لا شك أن هذا التحول - من الشفاهية إلى الكتابة - قد غير مجرى التاريخ الإنساني ، و أشكال التواصل بين الناس .

«إن اكتشاف الكتابة لا يؤدي إلى تغير بسيط للوسائل ، بل يصاحبه تحول ذهني جوهري ....

و السمات الخاصة بالكتابة بالمقارنة مع الشفاهية هي : الموضعة -الإخراج من السياق- التثبيت و الانتشار - لذلك فهي تحول الأدب بطريقة عميقة ..»(61)

و الكتابة بتميزها عن الشفاهية تؤدي إلى ظهور أجناس أدبية جديدة تقوم على علاقات خاصة بين المنتج و المتلقي من خلال نقل التركيز من الأذن - السمع - إلى العين - القراءة ، كما أنها تقوم بالنسبة إلى كاتب بعينه مما لا نجده في الأدب الشعبي حيث النتاجات مجهولة المؤلف، كذلك تصور الأجناس الأدبية و تصنيف الخطابات و النصوص يختلف بين الأدب المكتوب و الشفوي :

61 - op cit p : 136.

« إن عدم وضوح الفرق بين الأدبي واللا أدبي قد تركت المكان لصنافة الخطابات على اعتبار أن الأجناس الأدبية ليست إلا خيارا ضمن ممكنات الخطاب المصطلح عليها من طرف مجتمع معين...

إن طبيعة المجتمع له دور أساسي في صياغة أجناس الخطاب التي تحظى بالرواج داخله، إن أجناس الخطاب تأخذ مكانتها من المادة اللسانية ومن الإيديولوجيا المحددة لها تاريخيا من طرف المجتمع. »[62]

« إن الأجناس تتواجد كمؤسسات لذلك فهي تشتغل "كأفق انتظار" من طرف القراء، ونماذج للكتاب بالنسبة للكتاب »[63]

ومن خلال كونها مؤسسات فإن هذه الأجناس تتواصل مع المجتمع، لأن كل مجتمع يختار أجناسا ويغير أخرى حتى يعبر عن إيديولوجيته.

إن نظرية الأدب والأجناس الأدبية قد نشأت في إطار "الأدب النبيل" أو الأدب المكتوب أوالنخبوي، ولم تهتم إلا قليلا بالأدب الشعبي المنتمي إلى الثقافة الشفاهية و الذي يخص عامة الناس.

ولا نعرف سببا معقولا يجعل النظريات الأدبية تهمل الأدب الشعبي وأجناسه وتبعده من دائرة الأدبي، وهذا مما يجعلنا نطرح مجموعة من الأسئلة: فهل الإنتاجات الشفاهية الشعبية لا تنتمي إلى الأدب لا من ناحية الشكل أو البناء، ولا من حيث الموضوعات والدلالة، ولا من حيث الاستعمال أو الوظيفة الإجتماعية ؟

وهل هناك أدبان لا علاقة لأحدهما بالآخر: أدب فصيح و أدب شعبي ؟ وما العلاقة - إن وجدت - بين السرود الشعبية والسرود المنتمية إلى الأدب الفصيح ؟

إن هذه التساؤلات بالغة الأهمية فهي تؤكد النقص الملاحظ في التنظير للأجناس الأدبية وخاصة فيما يتعلق بتلك المنتمية للأدب الشعبي العربي:

62 - TODOROV (t) : « Les genres du discours » p 18.

63 - MOLINO (J) : « les genes du discours » les genres litteraires » poetique N°93. février 1993. p24.

فهل الأدب الشعبي هو أصل الأدب المتعارف عليه - كأدب رسمي- الآن كما يقول "دير لاين" في كتابه «الحكاية الخرافية»:

« إن الأدب الشعبي الخالد يبدو لنا المصدر الأصلي لكل أدب، أما تلك الدعاوي التي تنكر هذا القول، أو لا تود إدراكه فلا سند لها، وهي لا تدرك..سوى جانب من جوانب الحياة الفنية .»[64]

إن السبق التاريخي للأدب الشعبي قد أثر على نشأة الأدب الفصيح، بنفس الطريقة التي ساهمت بها الثقافة الشفاهية في نشأة الثقافة الكتابية، أو بنفس الشكل التي ساهمت فيها اللهجات في نشأة الفصحى لأن التعالق النصي كثيرا ما يحدث بين نصوص الأدب الفصيح و نصوص الأدب الشعبي، فكثيرا ما يعيد الأدب المكتوب صياغة النصوص الشفاهية إما عن طريق استلهامها أوتجديدها ، أو تلوينها بلونه الخاص عن طريق إخضاع لغتها العامية لبنيات الفصحى ..

كما أن النصوص الشفاهية كثيرا ما تعيد استعمال بعض النصوص المكتوبة إما لأسلبتها أو السخرية منها، وإخضاعها لمنطقها الخاص بغية تجديدها و إغنائها رمزيا و دلاليا .

و الملاحظ أنه ليست هناك قطيعة بين الأدب الفصيح أو - الرفيع- والأدب الشعبي، لأن كلاهما يؤثر بطريقة ما في الآخر، رغم أن تأثير الأدب الشعبي في الفصيح هو أكثر دلالة، بل أن الثقافة الشعبية بأسرها قد تتحول إلى فن "رفيع" عن طريق تخصيصها للتعبير عن فئة اجتماعية مصغرة :

« إن الثقافة الشعبية يمكن ظاهريا أن تتحول إلى فن "رفيع "بعمل نقدي بسيط هو التخصيص ...» [65]

إلا أن المقابلة بين أدب "رفيع" معترف بأدبيته وجماليته، وأدب عامي هو إنتاج أشخاص لم يدخلوا المدارس ولم يحصلوا على شهادات ولم يكتبوا باللغة الفصيحة، ستجرنا إلى أحكام بعيدة عن الموضوعية، وما يمكن القول هو أن السرد الشعبي أسبق في الزمان من الأشكال السردية الأخرى مثل القصة القصيرة والرواية التي ظهرت في الأدب العربي بعد الاحتكاك بالغرب .

---

64 - دير لاين (ف) :« الحكاية الخرافية » ، ص4

65 - op cit p: 23

لقد واكب السرد الشعبي نشأة الإنسان منذ بداياته الأولى، وقد كان هذا السرد أكثر بساطة لبساطة حياة الناس وخلوها من التعقيد لذلك عكس تفكيرهم ورؤاهم اعتقاداتهم وأحلامهم وطموحاتهم ومخاوفهم .

« إن الأجناس السردية الشعبية تتحدد بمجموع علاقات بين خصائصها الشكلية وسجلاتها الموضوعاتية واستعمالاتها الاجتماعية الممكنة»[66].

وتحدد "سيمونسون SIMONSEN "الأجناس السردية - الشعبية - الأساسية التي كانت سائدة في أوروبا في الأشكال التالية :

«1 - الحكاية وهي محكي نثري لأحداث متخيلة .. بهدف التسلية .

2 - الأسطورة وترتبط بطقس .. وترمز لمعتقدات الجماعة ، والأحداث الخارقة التي تحكيها تعتبر حقيقية من طرف الجماعة .

3 - القصيدة الرعوية أو قصيدة المفاخر وهي محكي شعري يعتبر حقيقيا و تتخذ انتصار شعب أو عشيرة موضوعا لها .

4 - الخرافة و هي محكي لأحداث تعتبر حقيقية من طرف الراوي وجمهوره ..

5 - الأحدوثة تحكي أحداثا حقيقية لكنها محدودة و فردية غالبا »[67]

	الموقف	الشكل	الشخصيات	الوظيفة الإجتماعية
الأسطورة	حقيقة	شعر	آلهة - أبطال	دينية
قصيدة المفاخر	حقيقة	شعر	عشيرة - بشر	سياسية و ترفيهية
الخرافة	حقيقة	نثر	آلهة - كائنات خارقة أولياء - بشر .	تعليمية - أخلاقية
الحكاية	متخيل	نثر- عبارات إيقاعية	بشر كائنات خارقة حيوانات	ترفيهية
أحدوثة	حقيقة	نثر	بشر	إخبارية- ترفيهية

و هذا الجدول يوضح الأجناس السردية الشعبية الأساسية الموجودة في أوربا و هي أجناس تختلف من حيث توسلها بالشعر أو بالنثر، أو من حيث اعتبار أحداثها حقيقية أو متخيلة أو من حيث الشخصيات التي تأهلها أو الوظيفة التي تمارسها داخل مجتمع معين .

66 - op cit p: 24.

67 - BIGSBY (G -W -E) : « approaches to popular culture » EDWARD arnold 1976 p : 17.

إن هذه الأجناس غالبا ما تختلط داخل المحكيات الشعبية، و هذا ما وضحناه عندما ناقشنا العلاقة بين الحكاية الشعبية و الأسطورة والكرامة والحلم، ولا يمكننا أن نجزم ما اذا كان الانسان يعتقد أو لا بما يرد في الحكاية الشعبية من أحداث خارقة ومن كائنات خيالية، فقد كان المتلقي الشعبي يسمي كل أنواع الحكي: حجاية - قصيدة - خرافة، دون تمييز شكلي دقيق بينها، إلا ما كان من حكايات دينية تتحدث عن سير الأنبياء وأبطال الإسلام التي كانت تتميز بطولها وإنتمائها إلى المعتقد الشعبي، وهي غالبا ماتكون مستوحاة من الكتب التي تناولت حياة أبطال الإسلام، ونقصد كتب السير و الطبقات و القصص القرآني وما تفرع عنها من قصص طعمها الخيال الشعبي للمغاربة كقصة سيدنا يوسف و قصة عوج بن عناق و هاجوج و ماجوج و شداد بن عاد، و النسخات الشعبية لألف ليلة وليلة و سيرة سيف بن ذي يزن و عنترة بن شداد و تغريبة بني هلال.

لكن لا بد أن نشير إلى نوع من التمفصل و الانقسام في حكاياتنا الشعبية ناتج عن الفصل بين الرجال و النساء في المجتمع التقليدي الشيء الذي ولد نوعين من السرود :

1 - سرد رجالي يميل إلى السرود الدينية و التاريخية التي تمجد البطولة، و يفضل العودة إلى القصص الدينية و البطولية التي حفظتها كتب السير وقصص الأنبياء، وكان يتم تداولها شفاهيا بين الرجال ...

وقد كان الرجال يزدرون السرود النسائية و يحتقرونها و يعتبرونها سفاسف من القول بدون أية قيمة ،لذلك لا يجدر بالرجل الحق أن يستمع إليها ، و نفس الشيء نجده عند النساء فالمرأة كيفما كان سنها لا تقبل أن تحكي حكاية في حضور رجل. و هذا ما يؤكده - هنري باسيت - BASSETحيث يقول و هو يتحدث عن الحكاية العجيبة عند الأمازيغ :

« لا يوجد رواة لهذه الحكايات وإنما نجد فقط راويات هن في الأغلب عجائز، و الجمهور يتكون من النساء و الأطفال لأن الرجال لا يستمعون لهذه الحكايات فهم يحتقرونها لأن لهم انشغالات و تسليات أكثر رجولة .

إنهم ينسون بسرعة هذه الحكايات التي استمتعوا بها في طفولتهم ومايعجبهم هو مواويل الحب و الحرب إذا كانوا شبابا، و النقاشات المسترسلة إذا كانو أكبر سنا ...» (68)

68 - SIMONSEN (M) : op cit p : 13-14.

2 - سرد نسائي يغلب عليه الخيال و التعبير رمزيا عن هذا الواقع الذي تعيشه المرأة وتكون فيه سيدة الموقف فهي الراوية و هي المتلقية، لذلك فهي تتمتع بالحكي و تمتع الأطفال دون أن تشعر بأي إحراج .

و عندما نريد أن نعرف هذه الأعمال السردية الشعبية و نحدد مجالات اشتغالاتها، لا بد أن نسجل قلة الاهتمام بنظرية أجناس الأدب الشعبي، فهل الأجناس الأدبية الشعبية تشتغل بنفس الطريقة التي يشتغل بها الأدب الفصيح ؟

إن الأدب الشعبي يختلف عن الأدب - الفصيح - أولا من حيث طبيعة اللغة المستعملة التي تعتبر في الثاني لغة نخبوية قامت الكتابة بتنقيحها و صقلها.

و ثانيا إن أجناس الأدب الشعبي تعتمد على الذاكرة الشعبية في انتقالها زمانيا وانتشارها من منطقة إلى أخرى .

ثالثا إن أجناس الأدب الشعبي هي أشكال بسيطة مغلقة تتجدد ببطء شديد.

إن أجناس الأدب الشعبي تنتمي إلى ما يسمى بالفولكلور و هو مايعني بالعربية - حكمة الشعب - الناتج عن التجربة و الخبرة الجمعية ف «الفولكلور جزء من الواقع و ينتمي إلى الحياة اليومية للشعب »[69]

و ينبغي أن نأخذ هذا بعين الاعتبار عندما نريد أن نضع معايير للأجناس التي تنتمي إلى الفولكلور :

« و المعايير التي تتأسس بها المقولات الفولكلورية أو الأجناس ينبغي أن تكون داخلية، مطابقة و قابلة للتعميم ....

و ينبغي أن تكون المقولات المستخلصة نسبية لأن كل مقولة أو جنس تختزن طاقة داخلية محولة لأن الانغلاق النهائي لجنس ما يعني انحطاطه و موته، لننظر مثلا إلى التحول التدريجي للحكاية، للحكاية الدينية إلى حكاية عجيبة، و للحكاية العجيبة إلى حكاية واقعية و من ثم إلى الأقصوصة »[70]

---

69 - op cit p : 14-15.

70 - BASSET (H) : op cit 121.

إن اللغة تقوم بخلق الأشكال عندما تقوم بفعل شعري جمالي، و عندما تحدث اللغة فعلا شعريا نتحدث عند ذاك عن الأدب :

« و كل مرة تقوم اللغة ببناء شكل من هذه الأشكال أو تتدخل في شكل لربطه بنظام آخر أو لتغيير نظامه يمكن الحديث عن الشكل الأدبي ..»(71)

إن أشكال الأدب الشعبي قد نشأت من خلال لغة التواصل اليومي داخل الأسرة و في الأسواق و الأماكن العامة لتعبر عن حاجات حياتية أساسها التعبير عن الذات وتحقيق التواصل داخل الجماعة و تأمين حلقات التواصل بين الأجيال المتعاقبة، وهكذا فإن قول الأمثال الشعبية و تكريسها في لغة الجماعة لأغراض تعليمية و جمالية وتحدي الجمهور في تجمع ما بألغاز يتم التسابق على حلها إثباتا للذكاء و المهارة، أو إنشاد قصيدة ملحون تشمل قصة غزل أو تصف ألوان الطعام و أشكاله، و حكي حكاية لغرض الترفيه أو التعليم أو للنقل و التجنيح في عالم الخيال أو التغني بمواويل شعبية ترددها قمم الجبال، أو عيطات عبر السفوح والسهول كل ذلك يدخل ضمن ممارسة جماعة معينة للكلام و احتفالها بالكلمة الشعبية التي تنتجها اللحظة التي تتفاعل معها الجماعة كلها .

و باختصار لا يمكن فصل الحكي الشعبي عن الممارسة اللغوية اليومية ولا عن طرائق التعبير الشفاهي الذي يقوم على العلاقة المباشرة بين المنتج و المتلقي والذي يجعل الأجناس الأدبية الشعبية تتطور تطورا بطيئا في تفاعلها مع طبيعة الحياة في المجتمع التقليدي في إيمانه بالعود الأبدي للأيام و الليالي و الشهور والسنوات و الأعياد و الطقوس في زمن دائري نهايته هي بدايته .

تبادل الحكاية الشعبية المغربية

يرجع تبادل الحكاية الشعبية إلى الأهمية التي كانت تعطى للحكي في القديم :

«إن فن إلقاء الحكايات من الأهمية بمكان ،ولا يسمح به إلا بشروط ومع بعض الاحتياط،وأول هذه الشروط يتعلق بالوقت وثانيهما عدم نسيان الصيغ التي يفتتح بها الكلام، وكذلك الدعاء بالرحمة لأبطال الحكايات وللسامعين وللراوي نفسه »(72).

71 - SORIANO (M) : « les contes de perrault » Gallimard . 1977 . p: 96.

72 - كاريو (أ- غ) : « مقتطفات من كتاب فاس الأندلسية» آمنة اللوه ، مجلة البحث العلمي ، المعهد الجامعي للبحث العلمي، العدد38، السنة 23 ، الرباط 1988، ص192.

ومثل هذا القول يؤكده "عبد الحميد بورايو" في كتابه «الحكايات الخرافية للمغرب العربي» الذي يرى أن هذه الحكايات تروى عادة في سهرات السمر الليلية في نطاق الأسرة في جو شبه طقوسي ،عند موقد النار أو تحت الأغطية الصوفية أو الوبرية، ويحرم تداولها في النهار بدعوى أن من يرويها في ضوء النهار يصاب بأذى في نفسه أو في ذريته (يقراعو ولادو).

في مثل هذه السهرات يتجمع الأولاد حول جدتهم أو أمهم أو أختهم الكبرى ومن خلالهم تنتقل تجارب وحكم الكبار لتتغلغل في نفوس الصغار.

وأداء هذه الحكايات غير قاصر على النساء بل قد يرويها الرجال والشبان أحيانا في تجمعات الأسرة أو تجمعات أخرى خارج البيت .مع ذلك

« يظل الرواة الأصليون لهذا النمط هم النساء. وقد كانت تجمعات الحكاية تعقد في المنازل الحضرية والقروية...لكنها لم تبق الآن إلا في المناطق الجبلية والريفية المعزولة » (73)

وقد كان الرواة يحترمون افتتاحية الحكاية وخاتمتها، وكأنها عتبة واجبة على كل من أراد أن يدخل عالم الحكاية و يلج فضاءها، ومن هذه الصيغ المشهورة في افتتاح الحكاية الشعبية :

«كان ياما كان في قديم الزمان ..كان ياما كان في قديم ا لزمان ، كان الحبق والسوسان فحجر النبي العدنان» .

و هذه ليست الافتتاحية الوحيدة فغيرها كثير، و يختلف حسب المناطق وتتعدد العبارات التي يختتم بها الراوي حكاياته مثل :

«حجايتنا مشات مع لواد لواد ، وأنا بقيت مع لجواد »

وقد تختلف هذه الصيغ حسب المناطق واللهجات .

73 بورايو (عبد الحميد) : « الحكاية الخرافية » دار الطليعة ، الطبعة الاولى، بيروت 1992 ، ص 7 - 8 - 9 .

وكانت طقوس رواية الحكاية الشعبية تختلف بين البادية و المدينة ففي المدينة - والكلام هنا عن مدينة فاس -:

«عند المساء وقبل أن يغلق مقدمو الأحياء المركزية أبواب الأزقة تتسلل بعض النساء في عتمة الليل إلى طرق أبواب العائلات المغربية الثرية ،إنهن الإهات الأحلام العجيبة ...بعض هؤلاء النساء بدأن حرفتهن في القرى النائية ، ولا يعرفن إلا القصص البربرية التي نقلتها التقاليد الشفوية جيلا بعد جيل.. والبعض الآخر ينحدرن من المدن العلمية وهن تلميذات لفقهاء مشهورين ..

إنهن نسخة من " شهرزاد" مستعدات دائما لتقديم - خلال ألف ليلة وليلة - مغامرات تبعد النوم عن سيدات الحريم »[74].

إن هذا العالم النسائي كان مغلقا على الرجال ...

« لكن هؤلاء النساء يخضعن لأحكام تقليدية مسبقة تجعل منهن مخلوقات ليلية لا يجب إقامة أية علاقة معهن أثناء النهار ...وعندما تتهيأ الأرضية ، تبدأ سهرة الأحلام في مملكة النساء بعيدا عن نظرات الرجال المتفحصة ...»[75]

إن ممارسة الحكي تختلف حسب التجمعات والفصول والجنس والسن. فالحكي وسيلة للتسلية والتعليم، في مجتمع لا يتوفر على وسائل كثيرة لتجزية الوقت.

وقد استعملت النساء الحكاية الشعبية للتعبير عن أنفسهن وعن هذا العالم الرتيب الذي تعشنه، فأكثرن من استعمال الرموز وأطلقن العنان لمخيلتهن لتعدن إنتاج العلاقات من جديد، ولتبنين عالما مليئا بالوفرة والعدل والأمان، يغتني فيه الأطفال وتجد فيه النساء من يحنو عليهن ويمسح دموعهن وينقذهن من عالم جائع إلى الحب والأمن والارتواء، بينما كان الرجال يسردون حكايات أبطال التاريخ والحماسة .

إن مؤسسات الأدب الشعبي والسرود الشعبية تختلف حسب الوسط القروي والحضري، ففي المدينة غالبا ما كانت تنقسم إلى سرود النساء التي كانت في المنازل وسرود الرجال التي كانت تتداول في الساحات العمومية ،هذه الساحات التي شكلت

74 - نفس المرجع السابق ، ص 191 - 192.

75 - نفس المرجع ، ص 192 .

ثروة تاريخية وشعبية جذابة فهي مسرح الشعب التي تجسد هزله وتسيبه للحياة والموت للمخاوف وللآلام، وتعبيره عن الآمال والرغبات.

وغالبا ما كان يتخصص الرجال في تلك القصص الطويلة التي أخذوها واستمدوها من المشرق العربي أو من الطبعات الأولى للسير الشعبية ولقصص ألف ليلة وليلة أو من رحلاتهم إلى الحج:

« إن هؤلاء الرواة (الفداوية) الذين جابوا بلاد الإسلام، عادة ما يحملون لقب "الحاج" دليلا على أنهم أدوا شعيرة الحج وعند ذلك يضاف إلى الإعجاب بهم، التقديس لهم كحجاج تحملوا المشاق في سبيل الوصول إلى مكة والسجود أمام الحجر الأسود..

إنهم حجاج طهروا شفاههم بماء زمزم، بحماس يتغنون بأمجاد الملوك العظام الذين هزموا النصارى في الحرب المقدسة، يتغنون بالأماكن المقدسة المنتشرة في الشرق، ويترنمون بمعجزات أولياء المغرب »[76]

وغالبا ما يميل الرجال إلى سرد القصص والحكايات التاريخية والدينية التي تمجد أبطال الإسلام، وغالبا ما كانوا يستلهمون حكاياتهم هاته من الطبعات الأولى للسير الشعبية العربية وكتب البدء والأساطير وألف ليلة وليلة..

إلا أننا ونحن بصدد الحديث عن الرواة ينبغي أن نميز بين الرواة المحترفين الذين يسترزقون بهذه السرود في الساحات والتجمعات العمومية والرواة الذين يحكون لمجرد المتعة والتسلية.

وتتخذ تجمعات الحكاية الشعبية شكل تجمع يأخذ فيه الراوي الكلمة. لأن هذه التجمعات معممة وجماعية فكل أفراد الجماعة مستهلكون ومنتجون.

« وهذه المؤسسات (نقصد التجمعات الخاصة بالحكي) تختلف عن وسائل الإعلام المعاصرة بكون كل أنشطة الاتصال ...تحت المراقبة المباشرة للمجموعة »[77]

إن هذه الحكايات هي من الجماعة وإليها، لذلك تظهر لنا كاجترار لحياتها بهدف تكريس المثل والقيم الجمعية وتأمين التنشئة الاجتماعية للأفراد حتى تضمن الوجود والاستمرار.

76 - نفس المرجع السابق، ص 189.

77 - SIMONSEN (M) : op cit p: 35 - 36

«إن فعل السرد أو الحكي يمارس حسب نظام من ثلاث ثوابت رئيسية :

1 - إطار التجمعات التي تنظم حسب الأمكنة والفصول والساعات والمناسبات .

2 - اختيار المشاركين حسب الجنس والسن والمهنة .

3 - اختيار مؤسسات النقل لأن هناك مطابقة بين نمط مؤسسات النقل والأجناس السردية الممارسة ..»[78]

وإذا تأملنا هذه الثوابت، نجد أن التجمع الذي يقام لتلقي الحكايات الشعبية والذي يتم من خلاله طلب الاستماع إليها، يشير بشكل جلي إلى القيمة الكبيرة التي كانت تعطى لهذه السرود من طرف الجماعة النابعة من احترام كلام الأسلاف في الجماعات التقليدية، فلا عجب إذن إذا أقيمت طقوس مخصوصة للاستماع والتلقي وحددت أوقات مضبوطة .

والمبدأ الذي يخضع له الجميع في المجتمع التقليدي هو احترام وتبجيل كل صوت منبعث من الماضي يذكر بالأمجاد و التاريخ، لأنه مرتبط بالحكمة والمعرفة وباستمرار الجماعة كلها، وهو اعتقاد ضارب في القدم مرتبط بطقوس التنشئة الاجتماعية في المجتمعات التي تنعت بصفة "البدائية" والتي تقدس الأسلاف في قبورهم و تستمد من ماضيهم حاضرها.

أما بالنسبة لاختيار المشاركين في تجمعات الحكي فهو مرتبط بالتنضيد السائد في المجتمع نفسه ،فعالم الرجال هو عالم شبه منفصل عن عالم النساء، لذلك فلكل سروده و حكاياته ولكل ما يشغله ويؤرقه .

وقد تخصصت المرأة أكثر من الرجل في سرد الحكاية الشعبية واهتمت بها أكثر من غيرها، ويظهر أنها وجدت فيها متنفسا لأحزانها وآمالها ورغباتها التي لم يكن لها إطار اجتماعي للتعبير عنها، كما وجدت فيها مساعدا على تربية أبنائها ونقل القيم الاجتماعية إليهم لكونها تمريرا لا شعوريا للمثل الجماعية، على اعتبار أن المرأة كانت دائما "حارسة القيم الاجتماعية".

78 - op cit p : 36.

إن جمهور النساء الراويات هن من النساء أو الأطفال الذين هم دون سن البلوغ، وهذا يعني أن المرأة كانت لها الحرية التامة - في هذه المجالس- في التعبير دون احتراس عن كل استيهاماتها ورغباتها المكبوتة، لقد كان صوت الحكاية يداعب رغباتها الدفينة ويحررها مؤقتا من القيود التي تأسرها في الواقع .

وفي بعض الأحيان تتخذ الحكاية الشعبية التي ترويها المرأة شكل احتجاج على استبداد الرجل بأسلوب أكثر أو أقل صراحة، وقد يتخذ هذا الاحتجاج طابعا رمزيا يعيد فيه المتخيل النسائي تشكيل علاقته الخاصة مع الواقع المعاش، فتجسد المرأة الزوج الغريب عنها و الأكبر منها سنا غولا يختطف الفتاة و يذهب بها بعيدا عن بيت أهلها، كما تصور زوجة الأب غولة ماكرة، والعمة غولة تطعم الأطفال حليبهالتسمنهم وتلتهمهم...

لقد استطاعت المرأة من خلال الحكاية الشعبية نقل المثل الجماعية من جيل إلى آخر، كما استطاعت صياغة المتخيل الشعبي كله بنقلها للغتها إلى أبنائها وخاصة هذه اللغة المصورة التي تعتمد عليها الحكاية الشعبية في الترسخ في الذاكرة الجماعية، فكثير من الرجال رغم دخولهم الى المدارس وتوفرهم على شهادات عليا لا زالوا قادرين على تذكر هذه الحكايات التي انغرست في ذاكرتهم منذ طفولتهم المبكرة ..

الحكاية الشعبية و الثقافة الشعبية

إن الحكاية الشعبية هي جزء من الثقافة الشعبية السائدة في المجتمع، وبالتالي فإن كل مقاربة لنصوص الحكاية الشعبية ينبغي أن تأخذ في اعتبارها مكونات ومبادئ الثقافة الشعبية.

إلا أننا نجد من يميز بين :

« الثقافة الشعبية المرتبطة بشكل خفي بوجودنا اليومي»[79]

« والمرتبطة بظهور المجتمع الصناعي والثقافة الفلكلورية التي ينظر إليها كثقافة شعبية ما قبل صناعية وما قبل كتابية »[80]

9 - BIGSBY (6 C-W-E) : preface in : « Approaches to popular culture » Edward Arnold. 1975 p: 6
0 - op cit p: 18.

ونلاحظ أن هناك من يعتبر أن الثقافة الشعبية هي تلك الثقافة الناتجة عن وسائل الإعلام الجماهيرية التي أفرزها التقدم في المجتمعات الصناعية .

أما بالنسبة للبحث الذي ننجزه فإننا نقصد الثقافة الشعبية المتوارثة منذ أجيال في المجتمعات العربية ومن بينها المجتمع المغربي والتي كانت سائدة إلى عهد قريب في الطبقات الشعبية.

فما هي مبادئ ومكونات هذه الثقافة الشعبية ؟

نقصد بمكونات الثقافة الشعبية جميع الأجناس الأدبية والأشكال التواصلية التي كان يتداولها الشعب في الماضي والتي توارثت عبر أجيال عديدة، سواء كانت أجناسا لفظية كالشعر والحكاية والملحمة والأسطورة والأغنية، أو غير لفظية كالأعياد والطقوس والألبسة و الألعاب الشعبية و المعتقدات الشعبية والاحتفالات المختلفة: ونلاحظ أن الثقافة الشعبية تكون كلا منسجما تتكامل فيه الأجناس والأشكال لتنقل طبيعة حياة الشعب وطبيعة احتفالاته وتفسيره للوجود من حوله والأجناس اللفظية وغير اللفظية - من حكايات شعبية، وأغاني شعبية، وأمثال وألغاز و مواويل و ملحون. قد نقلت طموحات الشعب وآلامه ومخاوفه.

فقد كانت البادية المغربية محافظة على مكونات الثقافة الشعبية وكانت الأغاني الشعبية تنشد في الجبال والسهول ناقلة القيم الجماعية، وكانت الليالي الساهرة التي تلقى فيها الحكايات و تقام فيها الألعاب الشعبية المختلفة وتقدم فيها الألغاز في جلسات ليلية صاخبة بطريقة فكاهية وهزلية على اعتبار أن الذي لا يفك - اللغز عليه حمار:

« كان هناك من يولع بفك الألغاز ولعا خاصا، فكان ينتقل عبر القرى راكبا حمارا متحديا كل من يعجزه بلغز»

و قد انشغلت كبار الشخصيات في المجتمع المغربي بجمع الألغاز و البحث عن حلول لها .

هذا بالإضافة إلى شكل آخر من التبادل الكلامي - التناقيم - أو تبادل السباب والشتائم التي تعتمد على عبارات موزونة و التي تلقى من طرف شخصين متواجهين قدام الجماعة - الدوار-، وقد كان هذا الشكل منتشرا في البادية المغربية، ينتصر فيه من

ينتصر بفصاحته، وبصموده أكبر مدة ممكنة في حرب كلامية تثير استحسان الجماعة وضحكها وتشجيعها للمنتصر ..

هذا بالإضافة الى مجموعة من الطقوس الأخرى التي يشيع فيها جو الكرنفال والضحك الذي ينسب كل شئ، ويترك المجال فسيحا للضحك الشعبي، والفرح الغامر، كطقس "سبع بلبطاين" الذي يقام بعد الليلة الأولى بعد عيد الأضحى الذي يلبس فيه أحد شبان القرية الأقوياء سبعة جلود من أضاحي العيد و يحمل جلدا في يده يضرب به كل من صادفه أمامه، و يدخل رفقة من تبعه من شباب إلى كل بيوت القرية و يصاحب ذلك جو من الضحك والصراخ والصخب ينتهي بالحصول على قطع نقدية أو بيض ...

وطقس شيخ القديد بنفس المناسبة حيث يتم حمل قصبة في أعلاها يقطينة يابسة رسم فيها و جه رجل بلحية بيضاء، و يقوم الشباب بالانتقال به عبر القرية لجمع القديه.. أو غير ذلك من الطقوس الاحتفالية والألعاب مما طوته الأيام و تم تناسيه.

في ظل هذا الجو الذي تنتظمه الأعياد والحفلات، العمل والمواسم، والولادة والموت انتشرت الحكاية الشعبية في البادية المغربية وعبرت عن هذه الثقافة الشعبية المتناقلة عبر التاريخ وارتبطت بها ...

إن ما يميز الثقافة الشعبية وأجوائها أنها لا تميز بين المنتج / الراوي والجمهور، فكل شخص يشارك ويعيش الحدث، ويلعب ويمرح ..

« كما أنها ترتبط بالضحك الشعبي الذي يسخر ويؤسلب كل ما هو جدي ومتعالي »(81)

إن الضحك الشعبي مرتبط بمبدإ أساسي من مبادئ الثقافة الشعبية المرحة

« وهو مبدأ الحياة الحسية والجسدية الذي يرتبط بصور الجسد والأكل والشرب وتلبية الحاجات الطبيعية والحياة الجنسية التي تجسد العيد، الوليمة، المرح، والطعام الجيد »(82)

هي احتفال بالأرض والجسد في التحامهما المطلق لذلك تبخس كل متعالي عن الحياة البشرية وتهتم بالجزء السفلي من الجسد.

81 - BAKHTINE (M) : « L'oeuvre de francois Rabelais au Moyen Age et sous la naissance » traduit par Andre Rebel Gallimard .1970 p: 29

82 - op cit p : 29.

إنها تحتفل بالأعياد والمواسم، بالحرية بالطعام الوافر "الزردة" انها تحمل نظرة مرحة لا تنظر فيها الى الموت نظرة مأساوية، بل تعتبره مرتبطا بالولادة والحياة و تنظر إلى الحياة على أنها تجديد مستمر و أن الجسد البشري جزء لا يتجزأ من الطبيعة التي تحيط به:

« إن الجسد مندمج في العالم مندمج في الحيوان، مندمج في الأشياء »[83]

والثقافة الشعبية المغربية قد احتفلت دائما بالفرجة التي توفرها المواسم والأفراح والأعياد وتغنت بالحرية التي يحظى بها الناس في هذه المناسبات.

وإذا ما تأملنا نصوص الأغنية الشعبية وحدها سنجدها كثيرا ما تنقل لنا هذه الأجواء التي تتغنى بالحرية وبالخصوبة ووفرة الطعام والشراب.

والثقافة الشعبية تعتمد التنفيس على الإنسان الشعبي المحروم وإنقاذه من العادي واليومي الذي يعاني فيه أشد معاناة من قلة الطعام ومن الضغوط الاقتصادية والمادية وهذا التنفيس هو الذي يجعله يطلق العنان لمكبوتاته ليلبي حاجاته الأولية في المواسم والأعراس ليحتفل بكل ما هو محروم منه كل يوم.

وإذا ما تأملنا قصيدة الملحون حول وصف الطعام سنجد ما يتميز به المتخيل الشعبي من مبالغة في وصف أشكال الطعام وألوانه الذي يعبر عن ارتباطه بالمبدأ الحسي والجسدي تماما مثلما يصل الأطفال و هم جائعون و خائفون في الحكاية الشعبية إلى بيت من الخبز و الحلوى .

والأغنية التي ترددها البنات المغربيات في ليلة عاشوراء تؤكد تشبث الناس بالحرية في هذه الطقوس والمناسبات حتى يتخلصوا من ضغط اليومي فنجد البنات ينشدن قائلات :

« هذابا با عيشور ما علينا الحكام أ لالا.......... أمول الجلابة القرفية يهديك الله خلي لبنات يلعبو شوية .»[84]

فالثقافة الشعبية هي الإطار العام الذي يؤطر حكايات الماضي التي هي جزء من النتاج الذهني للشعب وهو يمرح أو يتألم، فهي إذن تعبير عن طبيعة المتخيل الشعبي،

83 - op cit p: 36.

84 - أغنية ترددها البنات في المغرب بمناسبة احتفالات ليلة عاشوراء

ونلاحظ أن الحكاية الشعبية تنتمي إلى السرود الشعبية المتوارثة من جيل إلى آخر، وقد اختلف الباحثون كثيرا في تحديد هذه السرود وتصنيفها وفي تعيين مصطلحاتها ولعل ذلك راجع إلى التباس نظرية الأجناس الأدبية نفسها.

تعريف الحكاية الشعبية

ننطلق من اعتبار أن الحكاية الشعبية تتعدد بتناقلها شفاهيا، وتنتمي إلى المحكي، وتختلف عن الأمثال الشعبية والألغاز...[85].

...إن كلمة حكاية حتى يومنا هذا لها معنى واضح جدا، إنها مرتبطة بفعل الحكي، بالشفاهية وبالتخييل:

«إنها محكي غير صادق، وهي تعبر عن عالم تقليدي (نسبية الثبات لعالم شديد الانغلاق.»[86]

كما تتميز الحكاية الشعبية بأنها تصوير للحياة الواقعية بأسلوب واقعي، أو بتجريد الأحداث وإعطائها صبغة خيالية، أو بتضارب الأحداث وتناقضها حتى تصبح شيئا فوق عالم الواقع، وأعلى من التجربة الملموسة، وهذا ينطبق على الشخصيات حينما تحمل شخصيات الحكاية الشعبية جوانب من عالم الخرافة وقوى خارقة للطبيعة، أو حينما تجعل الحيوانات تتحدث.. وتقيم علاقات اجتماعية بين عالمين متباينين عالم الإنسان والحيوان أو عالم الانسان والجان، أو اكساب الأحجار والطيور قوى سحرية تساعد البطل في تحقيق ما يريد أو حينما تتحدث عن عالم الغيبيات وما وراء الطبيعة وما يبدعه الخيال الشعبي من تصورات عن عالمي الملائكة والجان الساكنين (سابع سما) أو المقيمين في الأرض السابعة. وقد تكون واقعية تصف أحداثا وعادات وتقاليد...[87]

إن للحكاية الشعبية منطقها الخاص فهي تنتمي إلى الأشكال البسيطة حيث اللغة عامة ومتحركة دائما، وتتجدد كل مرة حسب الروايات، ويتخذ الشكل الحكائي كل مرة تحققا جديدا، وما قلناه عن اللغة نقوله عن الشخصيات والفضاءات والأحداث على عكس الأشكال العالمة التي تتميز بشكل أكبر.

---

85 - نفس المرجع، نفس الصفحة.

86 - SIMONSEN : op cit p : 15.

87 - صفوت (كمال) : «مدخل لدراسة الفلكلور الكويتي» الحكاية الشعبية، الطبعة الثانية 1982.

إن لغة الحكاية مليئة بالرموز لذلك تتخذ أهمية خاصة لأن الكلام الرمزي هو اللغة الأجنبية الوحيدة التي ينبغي لكل واحد منا أن يتعلمها لأن فهمها يجعلنا نضع أيدينا على مصدر من أغنى مصادر الحكمة ...

في كل مكان تجازى الفضيلة وتعاقب الرذيلة، إن الحكاية توضح ميزة الصدق والعمل والطاعة والشر الذي يصيب من ابتعد عن هذه الأخلاق ...

إن الحكاية تفهم العالم على شكل حقيقة ترفضها لأنها لا تناسب أخلاقيتها وتصورها الأخلاقي للحدث، وتتبنى عالما يرضي كل المتطلبات الأخلاقية الساذجة " (88)

والحكاية الشعبية المغربية شكل بسيط مرتبط باللغة العامية واشتغالها من خلال السرود الشعبية كإبداع تلقائي يتخذ منابعه من « .. الأعماق الغامضة للروح الشعبية »(89) حيث تنسى أسماء المبدعين و تفقد .. لأنهم مجرد حلقة وصل بين المنتج و المتلقي اللذين لا يمكن الفصل بينهما بحال من الأحوال :

« فالحكاية الشعبية هي إبداع مجهول لأنه نابع في نفس الوقت من الذاكرة الشعبية والإبداع الفردي ...الخاص بالراوي العبقري الذي يعتبر فنانا كاملا يحين المحكي دون أن يخلخل الخطاطة السردية »(90)

إن الحكاية كائن لغوي معقد يتكون من كلمات و جمل و ملفوظات فكل حكاية هي نسيج من الكلمات و السكتات و النظرات و الميمات والحركات والحكاية وسيلة أساسية لمساعدة الذاكرة :

«فالحكاية لها بنية ثابتة، تنتقل من جيل إلى جيل، بشكل قبلي .. حيث يمكن أن يتدخل المتلقي ليصحح السرد أو ينبه الراوي إلى خطئه»(91)

الحكاية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالشعب الذي أنتجها فهي مرتبطة بالمرحلة الشفاهية التي عاشها هذا الشعب و هي تقوم بطريقة غير مباشرة بوصف حياته وأحلامه و آلامه و متخيله ...

---

88 - JOLLES (A) : « Formes Simples » Seuil 1972 p: 191.

89 - op cit p : 176.

90 - UNIVERSALIS (6) p : 451.

91 - TSOUNGUI (F) : « Clefs pour les contes africains et creoles leuve et flamme 1981 p: 95.

و يمكن أن نختزل ... « ثوابت الحكاية فيما يلي :

1 - كونها محكي.

2 - كون أحداثها تدور في الماضي .

3 - انغلاقها

4 - غياب العمق و دواخل الشخصيات.

5 - محافظتها على قدراتها الشفاهية. »[92]

إن الحكاية الشعبية المغربية مرتبطة بالمجتمع المغربي و طريقة العيش التي كان يعيشها المغاربة، فهي تعبر عن العلاقات الاجتماعية والتاريخية و خاصة فيما يتعلق بتاريخ البادية المغربية .

و لا يمكن الحديث بالضبط عن تاريخ معين للحكاية الشعبية المغربية لأنها لا تخضع للحدود الجغرافية، و لأن المغرب تلاقحت فيه ثقافات متعددة عبر العصور مما نوع بنية الحكاية الشعبية المغربية .

و الحكاية الشعبية لها علاقة بالمعتقدات و العادات و الأساطير المنتشرة في الأوساط الشعبية .

و هي تعبر عن أحلامنا الجمعية و استيهاماتنا الطفولية و تكشف عن صراعاتنا اللاشعورية فالحكاية مثل الحلم تتوسل بلغة رمزية و تعبر عن رغبات لاواعية...

و إذا كان الحلم حكاية فردية فإن الحكاية حلم جماعي وهكذا فإن الحكاية الشعبية تستثمر المعرفة الحلمية، و تنفتح على مختلف الاستيهامات الفردية و الجماعية وتمارس وظائف متعددة داخل المجتمع التقليدي يمكن تحديدها فيما يلي : التسلية والتنشئة الاجتماعية و إعادة التوازن النفسي و الاجتماعي.

و الحكاية مرتبطة بالثقافة الشفاهية و بالذاكرة الشعبية و الثقافة الشعبية لأنها تنتمي إلى أجناس السرد الشعبي الذي ينتمي بدوره إلى الأشكال البسيطة، و ينتمي أيضا إلى الأدب الشعبي و يرتبط جماليا إلى ما يسمى حاليا بالأدب و الفنون القولية .

الحكاية الشعبية إذن جزء من الأدب الشعبي و هي جنس سردي ينتمي إلى الأدب الشعبي الذي هو مكون من مكونات الثقافة الشعبية لذلك لا يمكن فهم الحكاية الشعبية

---

92 - jean (J) : « pouvoir du conte » casterman 1990,p : 192.

دون فهم ظاهرة الشفاهية التي تعتمد على تقوية الذاكرة و تجعل الحكاية ترتبط بطقوس محددة لتداولها مما يجعلها تحظى بالتبجيل لأنها تنتمي إلى منظومة كلامية مقدسة هي كلام الأسلاف.

لاتقوم الحكاية الشعبية على الفصل بين المنتج و المتلقي، و لعل أهم ما يخصصها هو هذه العلاقة المباشرة بين الراوي و الجمهور الذي يتدخل في تقويم الحكاية والسهر على سلامتها و هكذا فليس هناك مؤلف مخصوص للحكاية فهي أساسا نتاج جماعي مرتبط بطبيعة الحياة الجماعية من حيث كونها احتفالية بالخصب والحياة والمواسم و الأعياد.

فالحكاية شكل بسيط ساهمت في تكوينه اللغة المتداولة التي هي وعاء للتجربة الجماعية و لتراث الجماعة و في الختام يمكن القول إن الحكاية الشعبية المغربية شكل سردي شفاهي منفتح على مختلف معارف المجتمع المغربي وحاجياته.

القسم الثاني

البنية السردية في الحكاية الشعبية المغربية

الفصل الأول :
في القراءة السيميائية السردية لنصوص الحكاية الشعبية

﴿ لحسن الحظ فإن القارئ الذي يعذب النص لا ينجو من العقاب ﴾

عبد الفتاح كيليطو[93]

1 - تقديـــم :

إن تحليل نص شفاهي مثل الحكاية الشعبية المغربية يقتضي وعيا إبستيميا بطبيعة القراءة التي ينوي الباحث القيام بها، و وضوحا منهجيا كافيا لمختلف مراحل التحليل، وأدوات إجرائية منسجمة لبناء مقاربة تفكيكية فعالة، و منهج للتحليل يستند إلى أرضية نظرية متماسكة قد تم التفكير فيها مليا، و أتبثت إجرائيتها على أرض الواقع. و تم تجريبها على نصوص مشابهة فأظهرت فعاليتها، و ذلك حتى لا يضيع الوقت سدى في التجريب، للوصول في النهاية إلى نتائج ملموسة وهو هدف كل دراسة علمية جادة تهدف إلى بناء معرفة انطلاقا من ظاهرة سردية شفاهية هي الحكاية الشعبية المغربية و هذا ما يهدف إليه كل بحث علمي :

« يروم كل بحث علمي عبر تحديد مجاله و تحديد الأدوات والأجهزة المنهجية والصورية التي يعتمدها، إلى بناء نوع معين من المعرفة، وهذا الموقف الذي يمكن أن ينعت بأنه موقف أدري يقابله موقف آخر لا أدري agnosticism ينكر إمكان التوصل إلى معرفة علمية للطبيعة أو الخصائص البشرية. »[94].

و بطبيعة الحال نحن واعون تمام الوعي أننا لن نقوم إلا بقراءة أو مقاربة معينة لمتن يتكون من مائة حكاية شعبية، و قد قمنا باختيار هذه القراءة من بين قراءات

---

93 - كيليطو (عبد الفتاح): « مسألة القراءة » في المنهجية في الأدب و العلوم الإنسانية، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1986، ص : 20 .

94 - الفاسي الفهري : « عن أساسيات الخطاب العلمي و الخطاب اللساني » في نفس المرجع السابق، ص:42

أخرى ممكنة لحكاياتنا الشعبية : القراءة المورفولوجية والقراءة التحليل - نفسية والقراءة التي تركز على تلقي القارئ للنص وغيرها...

إن القارئ لا يمكنه أن يتناول جميع الجوانب التي تطرحها الظاهرة المدروسة بل يختار منها جانبا معينا، يدرسه و يركز عليه و يهمل كل ما سواه و هذا ما يعرف بمبدأ الملاءمة pertinence الذي تحدث عند رولاند بارت BARTHE:

« من الضروري للقيام بهذا البحث القبول منذ البداية (ولا سيما في البداية) بمبدأ حاصر يقي الباحث من تضييع الجهد و توزيع اهتمامه في البحث عن عناصر متباعدة في نفس الوقت لأن عليه أولا أن يختار تموقعه بالنسبة للنص المقروء ونقطة انطلاقه في التحليل، هذا المبدأ النابع مرة أخرى من اللسانيات هو مبدأ الملاءمة.

فلا توصف الوقائع المجمعة إلا من زاوية نظر واحدة ، ولا يحتفظ بالتالي من كتابة الوقائع الغير متجانسة إلا بالسمات التي تهم زاوية النظر تلك، في حين يقصي الباقي (و تسمى هذه السمات بالسمات الملائمة)»[95]

« إن الملاءمة - أو كانت على الأقل - في اللسانيات الوجهة التي تختار للنظر من خلالها إلى مسائلة و تحليل مجموع أكثر اختلاطا وتنافرا هو اللغة : عندما قرر سوسير SAUSSURE أن ينظر إلى اللغة من جهة المعنى، ومن وجهة النظر هاته وحدها حينها فقط لم يعد يراوح مكانه أو يفقد صوابه، و أمكنه أن يؤسس للسانيات جديدة ....

وبتسليم بروب بأن لا يرى في الحكايات الشعبية سوى وضعيات وأدوار قارة متواترة و بسيطة في أشكالها ، و ازدرائه لاعتبارات أخرى ممكنة ، أمكن له أن يؤسس التحليل البنيوي للمحكي .»[96]

تخفف ملاءمة على العالم و المحلل و تجعله يركز على نقطة معينة في التحليل ويهمل عناصر أخرى، و هذا ما قمنا به في هذه الجزء من الكتاب حيث اقتصرنا على دراسة السردية في الحكاية الشعبية المغربية .

فما هو مفهوم القراءة الذي ننطلق منه في تحليل هذه النصوص الحكائية ؟

95 بارت (رولاند) :« مبادئ في علم الأدلة »ترجمة محمد البكري ، دار قرطبة للطباعة و النشر 1986، ص141

96 - بارت (رولاند) : « القراءة و الكتابة »ت عبد الرحيم حزل، الطبعة الأولى، تانسيفت ص :72 - 73 .

2 ـ الأدوات الإجرائية المعتمدة في التحليل :

القراءة هي نتيجة التفاعل بين النص و القارئ ، هذه القراءة - المواجهة - التي يعيد فيها القارئ بناء النص كمايقول تودوروف TODOROV: « إن القراءة وخاصة قراءة النصوص التخييل الكلاسيكية : بناء Construction »[97]

إن النص مستقل عن العالم الخارجي، فهو يملك بناءه الخاص الذي يهدف إلى تحقيق دلالة معينة لكن بناء دلالة النص تتغير حسب تعدد القراءات التي يتحكم فيها مستوى القارئ و طبيعة المنهج المتبع :

« فما يوجد في البداية هو النص ولا شيء غيره، و بإخضاعنا له لنوع خاص من القراءة نحن نبني عالمه التخييلي .»[98]

و بطبيعة الحال تتدخل ذات القارئ و مكتسباته المعرفية في فعل القراءة:

«إن مشكلة القراءة تتلخص في الطريقة التالية كيف يقودنا النص إلى بناء عالم تخييلي ؟

و ماهي ملامح النص المحددة للبناء الذي نتتجه من خلال القراءة و ماهي الطريقة التي يتم بها ذلك »[99]

فالقارئ يبني العالم التخييلي انطلاقا من معلوماته الخاصة و القراءة تختلف حسب النصوص فهناك نصوص أدبية لا تؤدي بنا إلى أي بناء، و هي النصوص غير التخييلية ...

و يختم تودوروف كلامه بقوله :« .. يجب إذن أن نتعلم كيف نبني القراءة، إن في شكل بناء أو في شكل هدم .»[100]

ويلاحظ أيضا أن القراءة تختلف حسب القراء الذين يتدخلون في عملية القراءة.

وفي النظرية المعاصرة للقراءة، سينظر إلى المعنى بوصفه نتيجة اللقاء بين نصين:

97 - تودوروف (تزفتان) : «القراءة كبناء» في - نظرية القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي - ترجمة عبد الرحمن بوعلي - دار نشر الجسور ، الطبعة الأولى 1995 ، ص: 19 .

98 - نفس المرجع ،ص: 19 - 20 .

99 - نفس المرجع السابق ،ص: 20 .

100 - نفس المرجع ،ص:22 .

النص المقروء و نص القارئ، و من خلال هذا التعبير نريد أن نقول إن القارئ يمكن أن يحدد و كأنه نص كما يقترح ذلك رولاند بارت BARTHE (101)

إن القراءة هي نتيجة تصادم بين لغتين و وعيين : وعي القارئ ووعي الكاتب، وهي تعويم لغة على لغة أخرى حيث تقوم اللغة الثانية بالحديث عن اللغة الأولى، فالقراءة إذن هي الإمساك بمعنى النص عن طريق مجموعة من الاستراتيجيات القرائية :

« و نحن نرى أن نظرية شاملة للقراءة ينبغي أن تقوم بوصف ثلاثة حقول يصعب في بعض الأحيان التمييز بينها، ذلك لأنها متداخلة و أننا نخلط بينها في معظم الأحيان:

1 - النص نفسه بوصفه مجموعة من الدوال التي يجب تأويلها .
2 - نص القارئ أو القارئ باعتباره نصا .
3 - تلاقي النص و القارئ أي عمل الدلالة .» (102)

و يعتبر بارت أن القراءة تفكيك لسنن الخطاب و تفجير للنص :

« لأن حركة التحليل في خطها الدقيق اللامنتهي هي بالتحديد القيام بتفجير النص و السحابة الأولى من المعاني، و الصورة الأولى من المضامين... و رهان التحليل البنيوي ليس هو حقيقة النص و إنما هو تعدده» (103)

في حين يرى ألتوسيرALTHUSSERأنه لا توجد هناك قراءة بريئة:«ليست هناك قراءة بريئة » (104) بل هناك أنواع عديدة من القراءات التي يمكن نعتها بأنها مجرد مقاربات تحمل موقفا معينا للقارئ .

وقد أعطت الدراسات المهتمة بجمالية التلقي أهمية كبيرة للقارئ الذي يعتبر «النظام المرجعي للنص » (105)

و الذي ينبغي تكوين صورته من « البنية النصية المحايثة للتلقي ..و هي سلسلة التوجيهات الداخلية أو شروط التلقي التي يمنحها النص المتخيل أو الأدبي لمجموع قرائه المحتملين » (106)

---

101 - أوتن (ميشيل) :« سيميولوجية القراءة » في نفس المرجع السابق ،ص: 58 .

102 - نفس المرجع السابق ،ص:10 .

103 - بارث (رولاند) :« من أين نبدأ » في نفس المرجع السابق ص: 18 .

104 - ALTHUSSER(L) - BALIBAR(E) :« lire le capital » Maspero / 1968 /p:10 .

105 - شويروجين (فرانك) :« نظريات التلقي » في - نظريات القراءة - ترجمة عبد الرحمن بوعلي ،ص: 74 .

106 - بارث(رولاند):«القراءة و الكتابة »ص: 74 .

و إذا كانت جمالية التلقي تهتم بالقارئ أو المتلقي، فلأنه في نظرها أساس العمل الأدبي فإن نقل التركيز من الكاتب إلى القارئ لن يكون بدون انعكاس على مفهوم القراءة نفسها حيث يعتبر القارئ عنصرا فاعلا في النص المقروء سواء في مرحلة الإنتاج باعتبار المنتج للخطاب يفترض صورة معينة للقارئ يضمنها إنتاجه على شكل مؤشرات تدل عليه أو في مرحلة القراءة عندما يعيد القارئ بناء معنى النص .

« إن المهمة الأولى لجمالية التلقي تتأسس على إعادة تشكيل أفق انتظار الجمهور بالنسبة للعمل الأدبي و النظام المرجعي المصاغ بصورة موضوعية حيث يندرج ظهور النص الجديد ..

و أفق الانتظار الأصلي كما يوضح ياوسJAUSS يتكون من ثلاثة عوامل أساسية:

1 - التجربة السابقة التي يتوفر عليها الجمهور بالنسبة للجنس الأدبي الذي ينتظم داخله النص .

2 - شكل و تيمات الأعمال الأدبية السابقة التي يفترض أن يعرفها العمل الأدبي الجديد أو ما يسميه الآخرون بالقدرة التناصية .

3 - التعارض القائم بين اللغة الشعرية و اللغة اليومية، بين العالم المتخيل والحقيقة اليومية »[107]

وإذا كان فعل القراءة قد اهتم أساسا بالنصوص المكتوبة، فعليه أن يعمل الكثير فيما يتعلق بالنصوص الشفوية مثل نصوص الحكاية الشعبية النصوص والفولكلورية، و قد أشرنا في القسم الأول إلى خصوصية تلقي هذه النصوص باعتبارها لاتقيم قطيعة بين المنتج والمتلقي، لذلك العلاقة بينهما قائمة على المباشرة و المشاركة الفعالة، حيث يتخلى المبدع عن حقوقه لصالح الجماعة التي ينتمي إليها و يحافظ على استمراريتها.

و يقودنا هذا الأمر إلى الحديث عن إشكالية قراءة النصوص التراثية و خاصة المنتمية إلى التراث الشعبي، حيث تتدخل اللغة المتداولة في صياغة الأشكال الأدبية للتعبير دون وسائط عن لحظات من حياة الجماعة.

---

107 - شويروجين : نظريات التلقي - في - نظريات القراءة - ص :71 .

والتعامل مع الدلالة ودلالة النصوص السردية بشكل خاص يطرح مسألة الوعي بالمنهج وفعالية النظرية التي ينوي الباحث تطبيقها، وطبيعة المادة التي يريد دراستها لأن الظاهرة المدروسة تؤثر جدليا على طبيعة المنهج الذي يختاره الدارس كما يؤكد عبد الله العروي :

« إن المادة التي نتعامل معها لها تأثير واضح على المنهج ..»[108]

لاشك أن مادة مثل الحكاية الشعبية باعتبارها تنتمي إلى السرد الشفوي الذي يخرج عادة و بطريقة متعسفة عن نطاق الأدب المتعارف عليه تؤثر كثيرا على طبيعة القراءة المقاربة التي نزمع إنجازها وليس أنجع للقيام بذلك - في نظرنا- من قراءة سيميائية تمت بلورتها انطلاقا من نصوص فولكلورية مشابهة و أقصد قراءة بروب PROPPلمائة حكاية شعبية روسية والتي تم تطويرها وتوسيعها على يد كل من بريموند BREMOND وغريماس GREIMAS وكورتيس COURTES.

لقد كان اختيارنا للسيميائيات - و بالضبط السيميائيات السردية - باعتبارها نظرية شاملة لإنتاج النصوص و تلقيها سواء كانت هذه النصوص تعتمد أشكالا لفظية أو غير لفظية، و سواء أكانت نصوصا تنتمي إلى الأدب - الفصيح - أم نصوصا فولكلورية، و سواء أكانت سردية أم شعرية .

فالسيميائيات تهتم بالمعنى أينما حل و ارتحل، و من تم فهي تشتغل على مختلف الأنظمة الدالة التي تقوم بوظيفة مخصوصة داخل المجموعات البشرية .

إن هدف السيميائيات هو خلق لغة واصفة تتمكن من صورنة الظواهر الدالة ونمذجتها لإدراك البنيات المتحكمة في إنتاج المعنى وتداوله :

« ما من رسالة إلا و تتكون من علامات، و بالتطابق فإن علم العلامات الذي ننعته بمصطلح السيمياء يبحث في تلك المبادئ العامة التي تؤسس بنية جميع العلامات مهما تكن هذه العلامات، و يبحث في خصائص استعمالها ضمن رسائل، كما يبحث في مواصفات أنساق العلامات المختلفة و مواصفات الرسائل التي تستعمل هذه الأنواع المختلفة من العلامات .»[109]

---

108 - العروي (عبد الله) : « المنهجية بين الاتباع و الإبداع » في المنهجية في الأدب و العلوم الإنسانية ص8.

109- هوكس (ترنس) :« مدخل إلى السيمياء» بيت الحكمة العدد الخامس السنة 2، أبريل 1987، ص: 109 .

إن موضوع السيميائيات هو المعنى و عمليتي إنتاجه و تلقيه، لذلك من أجل الوصول إلى المعنى ينبغي بناء لغة ثانية – لغة واصفة تستند إلى المنطق والرياضيات – انطلاقا من لغة النص، أي عن طريق عملية تحويل للمعنى ونقل اللغة من مستوى إلى آخر عن طريق عملية « تسنين » transcodage»(110)

أي تحويل النص إلى مجموعة من الشفرات أو السنن.

« وبشكل عام فإن السيميائيات هي النظرية العامة للدلالة، ويتجلى اهتمامها الأول في توضيح شروط تلقي وإنتاج المعنى في شكل بناء مفهومي كما يقول غريماس وكورتيس. »(111)

و السيميائيات هي:

« .. معرفة منظمة تملك كما منسجما من الفرضيات متعلقا بمجموعة من المعارف قابلة للفحص.»(112)

« و السيميائيات هي أيضا إنتاج نظرية النمذجة التي هي مبدئيا نظرية يمكن تناولها ..»(113)

و النمذجة – أي بناء نماذج – تلعب دورا أساسيا داخل النظرية السيميائية إذا لم نقل أنها هدف كل ممارسة سيميائية:

« .. و بناء النماذج يعني بناء أنساق شكلية تتوفر على بنية متناظرة أو متماثلة مع بنية نسق آخر.»(114)

« توصف الأنظمة السيميوطيقية بأنها أنظمة منمذجة للعالم أي أنها تضع عناصر في شكل تصور ذهني: هو نسق أو نموذج، و تتراوح الأنظمة المختلفة للعلامات في قدرتها على خلق نماذج، فهناك أنظمة تصلح أكثر من غيرها لخلق هذه النماذج للعالم »(115)

---

110 - GREIMAS (A-J) : « du sens » seuil .1970

111 - Chadelli (M) : « le conte merveilleux marocain » these de doctorat d etat / Toulouse -lemirail /1991.p:225 .

112 - op cit p:12.

113 - Kristeva (j) :« recherches pour une sémanalyse » seuil /1969 .p:30.

114 - op cit p:29.

115 - op cit p: 32.

لقد أشرنا في فقرة سابقة إلى أن العلامة لا تأتي بمفردها و إنما تكتسب قيمتها من التعارض و التقابل مع العلامات الأخرى، فتتداخل معها في شبكة من العلاقات تكون مجموع النظام السيميوطيقي.

و النظرية السيميائية من جهة أخرى تعيد دائما النظر في ذاتها لذلك «لا يمكن أن تعتبر إلا نقدا للسيميائيات »(116)

يقول بارث :

« ينبغي لأي تحليل سيميائي افتراض علاقة ما بين الحدين، الدال والمدلول لا تكون علاقة مساواة بل تكافؤ»(117)

لهذا كله كان اختيارنا لمقاربة سيميائية سردية أخضعنا لها متنا حكائيا شفاهيا مغربيا يتكون من مائة حكاية شعبية، لأن الحكاية الشفاهية هي أساسا نص سردي يقدم دلالاته ومعانيه من خلال الشكل الحكائي أي أن السردية هي أهم مظهر فيه.

ولأن السيميائيات السردية تهتم بشكل عام بتمظهر المحتوى الحكائي، لنصل إلى نمذجة عامة لطريقة اشتغال الحكاية الشعبية المغربية وانتظام بنيتها السردية، على أمل أن نصل إلى وصف الاختلافات والتشابهات التي توجد على مستوى البنيات السردية - الدلالية بين الحكايات التي اعتمدناها، لنلقي المزيد من الضوء على قضية تصنيف الحكاية الشعبية المغربية على أساس دراسة سيميائية سردية لبنياتها الحكائية و انتظامها السردي.

إننا لم ننطلق من متن حكائي واحد،بل حاولنا تنويع حكاياته حتى نصل إلى نظرة متكاملة عن مجموع ما قد راج أو ما يروج من حكايات شعبية على اختلاف أنواعها وعلى امتداد الوطن.

إن الحكايات متنوعة جدا، لكن مصدرها واحد هو الشعب في مختلف لحظاته الوجودية، فهو المنتج الحقيقي للملفوظات السردية، الخالق للدلالة والمنظم للسرد.

---

117 - هوكس (ترانس) : نفس المقال السابق . ص: 114 .

116 - op cit p:31.

إنه في نفس الوقت المنتج والمستهلك، المبدع والمتلقي، المشجع لرواج الحكايات الشعبية والمنصرف عنها لسواها أيضا، إذا ما تغيرت الحياة من حوله و فرضت عليه تلقي أشكال ثقافية و أدبية جديدة.

لذلك لابد لهذه الوضعية التبادلية، التي تتميز بها الحكاية التي تنتشر داخل ذات جماعية واحدة، من التأثير على طبيعة الحكاية الشعبية المغربية وعلى طريقة تشكلها التي يمكننا تشبيه تكونها بكتلة من طين تتشكل باستمرارتحت يدمرنة لنحات مبدع.

وهكذا فإن المادة الشعبية التي تتشكل منها الحكاية تتخذ أشكالا أسلوبية متعددة : أغان و أهازيج قصائد ملحون و أزجال - أحاج وألغاز .....

و الأشكال السردية الشعبية لم تصمد أمام التحولات التاريخية الأخيرة ، وصارت ذات طابع فولكلوري مرتبط بحياة مجتمع ولى و لم يعد له وجود إلا في الذاكرة الشعبية .

إننا نهتم بالدلالة المتمظهرة من خلال البنية السردية «لأن السردية هي التي تخصص النص» و هي أهم مرحلة في الحكاية الشعبية.

وسنحاول الإحاطة بالبنية السردية من خلال تأمل الملفوظات والبرامج السردية في الحكاية الشعبية، والنظر في المراحل الأساسية للانتظام السردي: مرحلة التسخير و مرحلة التأهيل ومرحلة الإنجاز و مرحلة الجزاء لرسم طبيعة الخطاطة السردية القاعدية في الحكاية الشعبية المغربية، تلك الخطاطة التي سوف تمكننا من تصنيف السرد الشعبي و استخلاص طبيعة التركيب السردي في الحكاية، وأخيرا النظر في شكل النموذج العاملي وكيف يتوزع عبر مجموع المتن الحكائي محاولين في الجزء النظري الإحاطة بطبيعة المقاربة السيميائية السردية من خلال أشهر روادها، قبل أن نتخير منها أدواتنا الإجرائية المناسبة للتحليل الذي نزعم إنجازه .

إلا أنه لا بد لنا من الوعي بالصعوبات التي تعترض التحليل السيميائي و التي تتجلى أساسا و كما أشار إلى ذلك كورتيس COURTES في كتابه «التحليل السيميائي للخطابات » [118] في الانفصال بين النظرية السيميائية و التطبيق أي بين النظام الوصفي و المادة الموصوفة .

---

118 - COURTES (j) : « analyse sémiotique du discours » hachette 1991 .p:65 .

فالوصف السيميائي هو أساسا من جنس الترميق bricolage الذي تحدث عنه ليفي ستراوس.

لذلك فإن كل المشكل ينحصر في التطابق بين النظام الوصفي وبين الموضوع الذي نقوم بتحليله أي ينبغي أن يقترب التحليل ما أمكن من التعبير عن حقيقة الظاهرة المدروسة.

و اختيار أحسن قراءة سيميائية لا يعود إلى حقيقتها الداخلية وإنما يعود فقط إلى قدرتها على التحقق فأحسن مقاربة هي تلك التي تثبت فعاليتها وتحيط أكثر بالموضوع المدروس والتي تشمل المبادئ الثلاثة التي يحتوي عليها الخطاب العلمي : المطابقة والشمولية والبساطة .

و من الضروري نقد الباحث للأدوات الإجرائية التي سيشتغل بها على النص، و هو عمل دأبت السيميائيات على ممارسته منذ نشأتها لذلك فهي تجدد نفسها باستمرار.

و نلاحظ أن العمل السردي يتكون من مستويات مختلفة:

- مستوي التنظيم السردي للملفوظات السردية (البرامج السردية).
- مستوى العوامل (النموذج العاملي - الأدوار العاملية) .
- مستوى الشخصيات : (الأوصاف - الأدوار الموضوعاتية).

و يمكن النظر إلى العمل السردي باعتباره يتكون من ثلاثة مستويات :

1 - مستوى البنيات العميقة .
2 - مستوى التوسط الذي يشمل البنيات السردية و البنيات الخطابية .
3 - مستوى التمظهر أو النص .

3 - الاختبارات الثلاث :

إن بنية العمل السردي تمثل انتظام هذه اللحظات الأساسية في المحكي و التي تختزل بدورها ثلاثة اختبارات :

أ - الاختبار التأهيلي :

هو عبارة عن ذلك المقطع السردي الذي يحظى فيه البطل بالتأهيل المناسب الذي يمكنه من تحقيق الإنجاز، حيث تحصل الذات الإجرائية على مجموعة من موضوعات القيمة التي هي عبارة عن صيغ تؤهل الذات : (الرغبة - القدرة - المعرفة - الواجب).

- **أهلية الذات :**

« يعتبر التأهيل أساس المسار السردي الذي يسبق الإنجاز» [119]

فإذا كان الإنجاز هو فعل الكينونة فإن الأهلية هي الشرط الضروري للفعل (ما يدفع للوجود السيميائي)، لذلك يجب إدراجها ضمن «الوجود» وليس ضمن « الفعل » وتبعا لذلك فينبغي الانطلاق – في النظر إليها – من ملفوظ الحالة .

فالذات المؤهلة تتوفر على برنامج سردي لكي تعمل على تحقيقه.

ينبغي أن تحمل علامات تشير إلى إمكانية تحقيق البرنامج السردي وذلك عن طريق امتلاك الذات للرغبة و القدرة و المعرفة و الواجب..

تظهر الذات المؤهلة عندما تتصل بموضوع التأهيل كذات سيميائية بالقوة فهي مالكة لفعل تحييني، فالتأهيل هو تأليف صيغ ملائمة لتحقيق الإنجاز، والأهلية ليست دائما إيجابية فيمكن أن تكون سلبية وتنتهي بفشل الذات الإجرائية و عدم قدرتها على تحقيق الفعل المنشود ...

و قد تمر الذات من تجارب تأهيلية متعددة ومتنوعة تتطور داخل الحكاية حتى تصبح قادرة على الفعل... و يتخذ التأهيل شكل «ترقب توقعي لسلسلة من البرامج السردية لإغناء وتطوير هذه الحالة» [120] .

او تستقطب الذات الإجرائية أشكال التأهيل « ويمكن أن تصل الذات إلى التأهيل بجهدها الخاص أو عن طريق مرسل أو واهب «اجتماع ذات الحالة وذات الفعل في عامل سردي واحد، وبهذا الشرط يمكن القول أن الذات السيميائية ذات موجودة وفاعلة » [121]

---

119 - J. COURTES :« introduction à la sémiotique narrative et discursive» Hachette 1991? , p: 16.

120 - غريماس : « السيميائيات السردية المكاسب و المشاريع » ترجمة سعيد بنكراد، مجلة آفاق – إتحاد كتاب المغرب العدد 8 - 9 - 1988، ص : 133 .

121 - Courtes : op cit p:16.

ب - الاختبار الأساسي :

و يتحقق فيه إنجاز البطل و هو أهم مرحلة في العمل السردي لأنه يفجر سردية النص و يحقق البرامج السردية .

الإنجاز هو التجربة الأساسية التي « تشكل المكان الأساسي داخل الحكاية حيث يستطيع البطل بعد رحلة بحثه إنجاز المهمة التي كلف بها.»(122)

ويمكن اعتبار أن البرنامج السردي يقوم على الإنجاز (فعل إنجازي) ولكن مع مراعاة بعض الشروط :

«1 - اجتماع ذات الفعل وذات الحالة في عامل سردي واحد ...

2 - أن تكون عند الذات الرغبة في امتلاك موضوع قابل للوصف .

3 - أن يصل البرنامج السردي إلى مرحلة الإنجاز . »(123)

« إن كل إنجاز يفترض عند الذي سينجزه أهلية، يمكن النظر إليها على شكل امتلاك الذات ... والشروط القبلية لتحقيق الإنجاز (الفعل) تكون بارتباط مع أفعال: الأرادة والواجب والمعرفة »(124)

ج - الاختبار التمجيدي :

حيث يتم فيه التعرف على البطل الحقيقي و تقديم جزاء العقد المبرم في بداية الحكي والذي يمكن من وضع بنية تعاقدية منظمة للمحكي بين المرسل و الذات التي تتولى تحقيق الإنجاز.

بعد إنجاز مهمته، يعود البطل ليخبر المرسل الذي كلفه بالمهمة أو الذي زوده بصيغة واجب الفعل، وهذا الأخير سيقوم بالحكم على الإنجاز الذي قام به البطل.. حسب نظامه القيمي، فإذا ما رأى أن ما قام به البطل مطابق لأخلاقيته قام بتمجيده (125).

---

122 - غريماس نفس المقال السابق - ص 133 .

123 - نفس المقال السابق - نفس الصفحة .

124 - Desmedt: op cit p: 44.

125 - Op cit p: 69.

وهو ما يسميه غريماس بالتأطير الأخلاقي[126] فالتنظيم السردي يخضع لمبدإ توازني يتجاوز ويدير الأفعال الإنسانية المنجزة من طرف الذوات.

« فالإنجاز تؤطره وتعلن عنه البنية التعاقدية التي تهيمن على وقائع الحكاية فالعقدة المبرمة منذ البداية بين المرسل والمرسل إليه هي التي تحكم وتدير المجموع السردي »[127]

ومسار الذات المنجزة سيكون متبوعا بجزاء المرسل بنوعيه (التداولي، إعطاء أو أخذ موضوع القيمة من المرسل إليه - الذات)، والإدراكي (تقييم فعل الذات) وإثبات مطابقته لنظام القيم التي يمتلكها (المرسل).

« و هكذا نجد صورتين للمرسل :

1 - مالك للقيم يحاول تضمينها في برنامج العمل .

2 - يحكم على مدى مطابقة هذه الأفعال للأخلاق المرجعية »[128]

«إذا كانت الذات السيميائية تحدد كذات فاعلة بفضل قدرتها على الفعل و«خلق كينونة الأشياء» فإن المرسل منظورا إليه من نفس الزاوية، هو الذي «يدفع الفعل» أي يمارس فعلا يهدف دفع الذات إلى الفعل، و المسار السردي للمرسل موقع لممارسة القدرة (تحريك الذات)، وموقع تحبك فيه مشارع تحفيز الذات على ممارسة الأفعال التي ترغب فيها.... فالمرسل يتخذ شكل الحارس للتعاقد وتطابق العلاقات الإنسانية وحقيقة الأشياء والكائنات، والفعل الذي يقوم به هو فعل ذو طبيعة مزدوجة»[129] .

د - العلاقة بين الاختبارات الثلاث :

إن الاختبارات الثلاث (تأهيل + إنجاز + تمجيد) تشكل اللحظات القوية للمحكي.

يقول غريماس: «إنها تتميز من جهة بالاختلاف بين موضوعات القيمة المطلوبة وبطبيعة تموضعها داخل السلسلة التركيبية للمحكي.»[130]

126 - غريماس : نفس المقال السابق ،ص : 136 .

127 - نفس المقال ،ص: 136 .

128 - نفس المقال - نفس الصفحة

129 - نفس المقال، ص : 128 .

130 - Desmedt :op cit p: 49.

ففي الاختبار التأهيلي: تبحث فيه الذات عن موضوع صيغي (القدرة - الرغبة - المعرفة - الواجب) أي عن ما يمكنها من تحقيق الفعل .

أما في الاختبار الأساسي : فتبحث الذات عن الموضوع الأساسي .

و في الاختبار التمجيدي : تعود الذات و قد حققت الإنجاز فيتم التعرف عليها وتمجد من طرف المرسل .

« وهذه الاختبارات كلها تؤطر من طرف المرسل الحاضر في بداية العقد الأولي وعند الجزاء النهائي »(131)

و رغم أن تتابع هذه الاختبارات ليس حتميا فغريماس يعتبر :

« أن قراءة تراجعية تمكن من توضح أن هذه الاختبارات تقتضي بعضها البعض، فتمجيد البطل يقتضي العمل البطولي، و هذا العمل يقتضي بدوره تأهيلا كافيا للبطل »(132)

4 - السيميائيات السردية عند غريماس :

لقد انطلق غريماس من : « التمييز بين العوامل التي ترجع إلى التركيب السردي وبين الممثلين والشخصيات المتعرف عليهم في الخطابات الخاصة حيث يتمظهرون »(133)

لقد مكن هذا التمييز من فرز مستويين مستقلين حيث يمكن النظر من خلالها إلى سردية النصوص رغم الصعوبات الناجمة عن تعقد الظاهرة السردية.

و التنظيم العاملي لشخصيات المحكي، أو ما يسمى بالنحو السردي المستقل عن التمظهرات الخطابية قادر على الإحاطة بالسردية في النصوص...

هكذا يتم النظر إلى البنيات السردية باعتبارها تحتوي على ثلاث مكونات :

1 - البنية العاملية كعلاقات بين العوامل على المستوى التركيبي والجدولي .
2 - الأدوار العاملية التي تقوم بتنويع البنية العاملية حيث يتحدد العامل انطلاقا من دوره في و مكانته داخل النص السردي .
3 - بنية الممثلين . »(134)

131 - op cit p: 50.

132 - op cit p: 50.

133 - Greimas : « actants et acteurs...» p : 161.

134 - op cit p:161/ 168.

ويتم النظر إلى النص السردي باعتباره يحتوي على مستويين أساسيين بالإضافة إلى مستوى البنية العميقة السابقة على الاستثمار السردي والدلالي : مستوى البنيات السردية ومستوى البنيات الخطابية» [135]

«يمكن القول إجمالا، إن المستوى السردي لا يشكل سوى لحظة التوسط بين المحايثة و التجلي.

أي بين المحافل الأولية للمسار التوليدي و بين محافله النهائية، بين ما يبدو كصيغة تجريدية و بين ما يبدو كفعل تشخيصي .» [136]

أ - الملفوظات السردية و البرامج السردية :

عندما ترغب ذات في الموضوع، وتقوم الذات بفعل محول لتتصل بالموضوع أو تنفصل عنه في إطار سيرورة معينة ، نسمي هذه السيرورة: برنامجا سرديا.

إن إنجاز برنامج سردي قاعدي أو أساسي يتطلب إنجاز مجموعة من البرامج السردية الوسيطة و « نسمي المجرى السردي أو المرقى السردي: المتتالية الترتيبية للبرامج السردية » [137]

و نمو برنامج سردي يتمحور حول لحظات التحول التي تمر منها الذات الإجرائية ابتداء من لحظة (الحصول على التأهيل: الرغبة / المعرفة / القدرة) حتى لحظة الإنجاز، وأخيرا لحظة تقييم الحالات المحولة والإنجازات المحققة . » [138]

إنجاز	جزاء
(تحولات الحالات) البعد العملي	تقييم الحالات والتحولات البعد المعرفي

135 - op cit p:161/ 167.

136 - بنكراد : « مدخل إلى السيميائيات السردية » ص: 77 - 78 .

137 - Desmedt p:43.

138 - Adam: << le récit>> p:73.

ب - البنيات العاملية

إذا اعتبرنا المحكي كملفوظ شامل فإن هذا الملفوظ يمكن أن يتفكك إلى سلسلة من الملفوظات السردية (الوظائف عند بروب) المترابطة. ويمكن تعريف الملفوظ كعلاقة بين العوامل التي تكونه، وهكذا نحصل على نوعين من الملفوظات السردية التي يمكن أن تلتقي داخل البرنامج السردي :

1 - الملفوظ السردي الذي يجمع بين الذات والمرسل إليه.

2 - الملفوظ السردي الذي يجمع بين المرسل والموضوع والمرسل إليه.

كما تتمفصل الملفوضات السردية داخل المحكي إلى :

1 - 1 - انفصالات تركيبية :

« وكيفما كان التأويل الذي نعطيه لهذه البنيات التركيبية فإنها قادرة لعموميتها على مفصلة المتخيل الإنساني.

(الانفصالات الملحوظة بواسطة هذه الخطاطات الأولية) قادرة على الإحاطة بالمعنى ومفصلته . »(139)

1 - 2 - انفصالات جدولية :يظهر الأمر وكأن المنتج أو المتلقي للخطابات السردية يتوفر بشكل مسبق على بنية أولية لمفصلة الدلالة إلىمجموعات متناظرة (المرجع السيميائي كنموذج لهذه البنية)، وتمكن هذه البنية الأولية من مزاوجة البنية العاملية حيث يكون لكل عامل نقيضه دون أن يتضمن النقيض أي حكم قيمة (العامل والعامل المضاد).

ج البنية السردية القاعدية :

« إن البنية السردية القاعدية – في نظر غريماس – (اللوغاريتم السردي)تطابق التنظيم المنطقي لأربع ملفوظات سردية لا تتمظهر بالضرورة كلها في المحكي »(140)

و هذه الملفوظات هي :

التسخير	التأهيل	الإنجاز	الجزاء

139 - Greimas: « actants et acteurs » p :163.

140 -

يقول غريماس :

« نطرح الخطاطة السردية القاعدية كعنصر منظم ومتحكم في التحولات، ويشكل التحول في هذه الحالة مجموعة من اللحظات السردية المرتبطة فيما بينها وفق منطق خاص:

1 - التسخير .

2 - الأهلية .

3 - الإنجاز .

4 - الجزاء »[141].

إن التسخير كأصل للفعل، والتأهيل كتحيين لهذا الفعل، يحددان داخل الخطاطة السردية لحظتين تقودان داخل الاقتصاد العام للنص السردي من الإمكان إلى التحيين سواء تعلق الأمر بالفعل (الوظيفة) أو تعلق بالذوات المنجزة لهذا الفعل (العوامل).

و النص السردي في كليته يعد برنامجا سرديا تاما ، يحتوي على سلسلة من البرامج السردية المرتبطة إما بضرورة تكرار التجربة مرات متعددة ...

وإما بتعدد الموضوعات الاستعمالية المؤدية إلى الحصول على موضوع قيمة واحد.

و إذا ما نظرنا إلى بنية المحكي نجد أن السردية عند غريماس تتكون من برامج سردية تتحرك في مراقي سردية تبدأ بالتسخير ثم التأهيل فالإنجاز و الجزاء .

ويمثل لها بالترسيمة التالية[142] :

التسخير	التأهل	الإنجاز	الجزاء
ا	ا	ا	ا
ذات ممكنة	ذات محينة	ذات محققة	الحكم على الأفعال
ا	ا	ا	ا
موضوع ممكن	موضوع محين	موضوع محقق	
ا	ا	ا	
برنامج ممكن	برنامج محين	برنامج محقق	

141 - بن كراد : مدخل إلى السيميائيات السردية ص: 56 .

142 - نفس المرجع ص :74 .

د - البنية التمثيلية:

« حتى تكون البنية العاملية حاضرة في الخطاب السردي، فإنها تحتاج إلى وساطة تصنيف الأدوار العاملية المحددة في نفس الوقت بواسطة حمولاتها الصيغية وبوضعياتها التركيبية ...» (143) التي تمكن من تغطية وتمشيط مجموع الخطاب. وبعد ذلك تظهر سيرورة جديدة تركب بنيتين عاملية وتمثيلية وتدمج بين العامل والممثل(الشخصية).

« ولا بد هنا من أن نشير إلى عدم التطابق بين العامل والممثل، فالعامل قد يكون له أكثر من ممثل، كما أن ممثلا واحدا قد يعبر عن عوامل مختلفة »(144).

« ليتم الانتقال من البنيات السردية كهيكل عام ومجرد إلى ما يشكل غطاء هذه البنيات ويمنحها خصوصيتها وتلوينها الثقافي: البنيات الخطابية»(145)

وذلك من خلال مستويين للتمظهر الخطابي: مستوى القيمة ومستوى الصورة الذي يضم : خلق الممثل، التفضية، التزمين .

« إن البنيات السردية لا تكتسب دلالتها إلا من خلال تحققها داخل أشكال خطابية خاصة »(146)

و المسار السردي هو الأداة الأساسية في تحديد نمط الوجود السيميائي للذوات والموضوعات على حد سواء. فالذات في السرد تمر تباعا بثلاثة أنماط مختلفة للوجود السيميائي فهي تتحقق على ثلاث مراحل أساسية :

ذات ممكنة   ذات محينة   ذات محققة

« ستبدو الحكاية، في مستواها التوزيعي، كإجراء ينتشر انطلاقا من الإخلال بتعاقد وإلى رأب صرع هذا التعاقد. »(147)

143 - Greimas:« actants et acteurs...» p:166

144 - Greimas: « actants et acteurs » p:146.

145- بنكراد نفس المرجع السابق ص: 78 .

146- نفس المرجع السابق ص : 79 .

147 - Desmedt :op cit p: 145.

وإذا كانت البرمجة تتم في مرحلة أولى في مستوى عميق حيث تطرح الدلالة كشكل منظم بشكل سابق عن التجلي وقابل لأن يتجسد في مواد تعبيرية متنوعة، فإنها تتم في مرحلة ثانية داخل ما أشرنا إليه سابقا كمستوى توسطي بين المحايثة والتجلي.

هكذا يكون النص السردي من المنظور السيميوطيقي عبارة عن مجموعة من المستويات المتراكبة التي تنظم دلالة النصوص انطلاقا من البنيات الأولية للدلالة حتى المستوى اللساني - النص - عبر البنيات السردية و الخطابية.

5 - جوزيف كورتيس COURTES

حدود السيميائيات عند كورتيس:

تعتبر أبحاث كورتيس استمرارية لاقتراحات غريماس في اختيار السيميائيات والسيميائيات السردية على الخصوص كمنهج لتحليل النصوص السردية ابتداء من النصوص المنتمية إلى - الفولكلور - حتى النصوص الأدبية.

و الاختيار السيميوطيقي أو المقاربة السيميوطقية راجع إلى فعاليتها في مواجهة الموضوع الموصوف، و توفرها على الملائمة، الصدق والبساطة التي هي خاصيات ضرورية لكل خطاب ذي طابع علمي، و هذا مايؤكده كورتيس بقوله:

« يمكن اعتبار أن أحسن مقاربة هي التي - حسب المتعارف عليه حاليا في العلوم الإنسانية - الأكثر فعالية، أي تلك التي تحيط أكثر وبأكبر قدر ممكن من الشمولية بالموضوع الموصوف.

إن المبادئ الثلاثة من مطابقة و شمولية و بساطة هي ضرورية لكل خطاب ذي طابع علمي ....»[148]

و المنهج السيميائي يهوسه الهم الإبستيمي بحيث لا ينفك يعيد النظر في ذاته وفي أدواته الإجرائية ليقدم نقدا شاملا للنظرية السيميائية نفسها و الوعي بحدودها

148 - Courtes : « analyse sémiotique du discours » p:67.

و انطلاقا من هذا الوعي يلاحظ كورتيس أن التحليل السيميوطيقي للنصوص و الخطابات تعترضه عقبتان أساسيتان :

1 - « إن المشكلة الأولى - و هي الأكثر أهمية هي مشكل دراسة اللغة التي تسمى لغة واصفة - أي اللغة المستعملة لتحديد المفاهيم المستعملة .. فمن جهة تظهر اللغة الواصفة للمبتدئين كلغة مشوهة و معقدة التي من الأفضل اجتنابها، و في هذه الحالة سيكون من المستحيل تقريبا صياغة خطاب ذي طموح علمي .. »(149)

إن هذه اللغة الواصفة ضرورية من أجل بلورة خطاب علمي يهدف إلى مقاربة الوقائع النصية عن طريق صياغة مصطلحات محددة مستقلة عن السياق ويمكن الإشارة من جهة أخرى أن مشكل اللغة الواصفة يكمن في كونها تشترك مع اللغة الطبيعية في نفس المعجم، فهي تنتمي إلى نفس اللغة التي هي في نفس الوقت موضوع للوصف .

و حتى نحافظ على متانة التحليل لا بد من اللجوء إلى لغة واصفة تعتمد مصطلحات موحدة و مستقلة عن السياق الذي تستعمل فيه .

2 - المشكلة الثانية راجعة إلى تكوين التحليل السيميائي نفسه. لأنه من السهل بناء نماذج نظرية أكثر أو أقل تطورا تحتوي على انسجام داخلي، لكن قد يحدث انفصال بين النظام الوصفي المتبنى والمادة الخاضعة للتحليل عندما نريد أن نخضع الموضوع الموصوف لأدوات التحليل التي تمت بلورتها من أجله:

« ومن ثم الانطباع - التي يتخذ طابعا حقيقيا - أن الوصف السيميوطيقي الذي هو عبارة عن ترميق (كما سماه ستراوس) عندما يريد تطويع أدواته الإجرائية أحسن - لتناسب الموضوع الموصوف - فإنه يقوم بتشويهها بالنسبة لدقتها الأصلية »(150)

و الكلمة الأخيرة ينبغي أن تكون للموضوع الموصوف فباحترامه واحترام خصائصه يقوم الباحث بتعديل نمط تحليله كلما لم يوافق موضوع التحليل.

و عمل الباحث أو المحلل هو عبارة عن حركة مستمرة و دائبة من الموضوع الخاضع للتحليل و النموذج الذي يقصد التعبير عنه .

149 - Ibid p:56.

150 - Ibid p:66.

6 - الأدوات الاجرائية الأساسية المعتمدة في الجانب التحليلي :

يتعلق الأمر بتجميع و انتقاء الأدوات الإجرائية التي تناسب المتن الذي ننوي دراسته من الأطروحات النظرية التي عرضناها في الجانب النظري .

فبعيدا عن الجوانب النظرية التي حددت مستويات تحليل الدلالة في مستوى عميق ومستوى متمظهر، يمكن اختزال النظرية السيميائية في مجموعة من الأدوات الإجرائية التي تساعد على الإحاطة بالمكون السردي في حكاياتنا الشعبية المغربية وهذه الأدوات الإجرائية هي :

- البنية الأولية للدلالة :

التي تمفصل المحكي بين وضعيتين: الوضعية الأولية والوضعية الختامية اللتان تشكلان المحاور السيميائية التي تنظم مجموع الدلالة في النص السردي .

- البرامج السردية :

تتكون من تركيب ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل، هذه البرامج التي قد تتعقد على المستوى الاستبدالي و الجدولي و التي تتمفصل إلى برامج سردية وبرامج سردية مضادة و إلى برامج سردية اتصالية وبرامج سردية انفصالية.

- الخطاطة السردية القاعدية :

لقد انطلقنا من اعتبار البرنامج السردي ملفوظا سرديا أساسيا ولكن النظر إلى العلاقة بين العوامل وبين الصيغ (المعرفة والرغبة والمقدرة) يجعلنا نتحدث عن بنية سردية أكثر تعقيدا تعبر عن التنظيم المنطقي لمجموعة من الملفوظات السردية من مستوى أعلى وتجمع البنية السردية القاعدية بين أربع لحظات داخل المحكي هي :

- التسخير - التأهيل - الإنجاز - الجزاء

الفصل الثاني

البنية السردية في حكاياتنا الشعبية

1 - البنية الأولية للدلالة في الحكاية الشعبية المغربية :

تلعب البنية الأولية للدلالة دورا أساسيا في حصر المعنى داخل النص الحكائي فغالبا ما يكون السرد في الحكاية الشعبية محصورا بين وضعية أولية و وضعية ختامية أي بين حدين يشكلان في ما بينهما مايسمى بالمحور السيميائي يتموضع بين بداية الحكاية و نهايتها ...

المحاور السيميائية في الحكاية الشعبية المغربية:

ينحصر السرد في الحكاية الشعبية المغربية بين حدود متقابلة موزعة حسب محور سيميائي معين، يحتضن المعنى و ينتج الدلالة السردية لمجموع النص الحكائي، وهذه البنيات الأولية المنظمة للدلالة محدودة وتنتظم من خلال مجموعة من المحاور السيميائية يمكن عرضها كما وردت في المتن الحكائي المعتمد في هذه الدراسة :

أولا: المحور السيميائي : اعتداء – عقاب .

نجد هذا المحور مترددا في عدد كبير من الحكايات الشعبية المغربية ،في الحكايات رقم - 95 94 - 89 - 88 - 76 - 63 - 48 - 47 - 44 - 42 - 38 - 30 - 27 - 17 - 4) (100. وكيفما كان شكل الاعتداء سواء اتخذ شكل خيانة الأخت لأخيها (ح42)، أو خيانة الزوجة لابن عمها (ح 4)، أو اعتداء على الجار من غير قصد (ح17)، أو نكران معروف (ح 38) ، أو الاعتداء على النفس بسلوك أرعن (ح30)، أو على سبيل الطيش والفضول (ح 44)، أو الطمع (ح 48 ح 89) ، أو عدم احترام وصية (ح 52) ، أو وشاية أو ظلم (ح 63) ...

وهذا الاعتداء كيفما كان مصدره وكيفما كان شكله والدافع إلى ارتكابه، لا يمر في الحكاية دون عقاب، مما يجعل الدلالة في هذه النصوص منحصرة بين حدي وقوع الاعتداء و حصول العقاب .

فهي تعرض أولا لفعل المعتدي والنقص الذي سببه للضحية، لتطرح في نهاية النص الحكائي العقاب الذي يستحقه مرتكب الاعتداء.

وبطبيعة الحال فإن هذه النهاية تكون منتظرة في هذه النصوص منذ بداية السرد ابتداء من اللحظة التي يعرض فيها لحصول الاعتداء، وهذه البنية الأولية المنظمة للدلالة على المحور السيميائي (اعتداء - عقاب) هي بنية يملكها المتلقي بشكل قبلي لكونها سابقة على الاستثمار الدلالي وتفجير طاقة الامكانيات السردية. هكذا يغطي السرد لحظتين أساسيتين:

أولا : تمظهر فعل المعتدي - أو الاعتداء.

ثانيا : عقاب المعتدي.

ويمكن اختزال هذه البنية في بنية أخرى أشمل هي : الفعل ورد الفعل.

إن الاعتداء لا يتخذ شكلا واحدا، فهو يختلف من حيث قصده إحداث الضرر بالآخرين، وقد يكون موجها بشكل لا إرادي نحو ذات المعتدي نفسه لامتلاكه لطبع شرير يؤدي إلى هلاكه و هلاك الآخرين دون تمييز كما في حكاية - الذئب بونوارة - الذي ساق الخراب لأهله ونفسه، أو في حكاية - الذئب والقنفذ و البستان - حيث أدى الشره بالذئب إلى قطع ذنبه وقطع ذنب أمثاله، وقد يكون الحمق وعدم تقدير العاقبة سببا في اعتداء الإنسان على نفسه.

وكيفما كان الاعتداء، وسواء كان قصديا في خيانة الأخت لأخيها، أو كان لا إراديا، كاعتداء اللقلاق على فراخ الصقر، وسواء كان اعتداء على الآخرين أو على النفس فإن لحظة الاعتداء قابلة دلاليا أن تتحقق بأشكال متعددة.

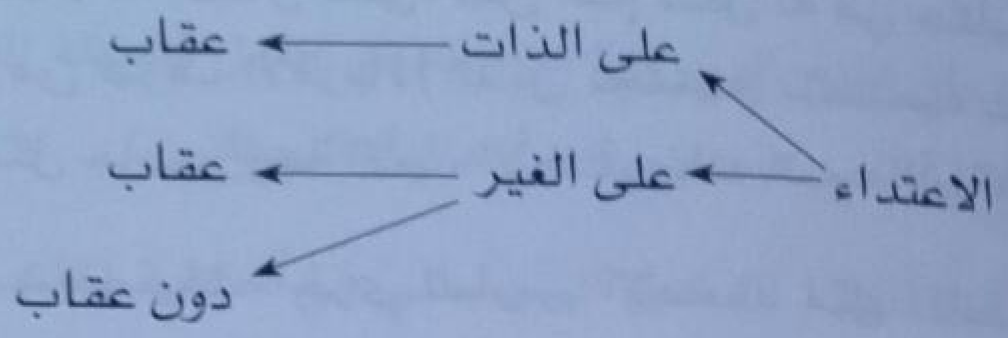
هذه بعض أشكال تحقق الاعتداء، وبطبيعة الحال لسنا هنا بصدد عد جميع أشكالها ولكن بصدد التوضيح أن البنية الأولية قابلة للتحقق بصور وأشكال متعددة.

وما قلناه عن لحظة الاعتداء يمكن قوله عن لحظة العقاب، فهو قد يتخذ بدوره أشكالا عديدة.

ويبقى الاعتداء وتمظهر العقاب في النص الحكائي بنية حاصرة للدلالة مولدة لها حسب تصور أخلاقي يرفض أن يبقى المذنب والمعتدي دون عقاب، وتكرار هذه البنية

في النصوص الحكائية المغربية يشير إلى مرجعيتها الأخلاقية التي تمفصل السلوك الانساني حسب قيمتي الخير والشر.

ويمكن ترسيم بنية (الاعتداء - العقاب)وكما تتمظهر في المتن الحكائي المعتمد على الشكل التالي:



و نلاحظ أن الاعتداء عندما يكون ممارسا على ذات المعتدي نفسه لسبب من الأسباب نتيجة لقصور في التكوين ولخلل في الطبع فإن العقاب ينزل به بطريقة حتمية.

أما إذا كان الاعتداء ممارسا على الغير فإن المعتدى عليه يملك إمكانيتين للرد على هذا الاعتداء إما تنفيذ العقاب على المعتدي أو العفو عنه.

وغالبا ما تختار الحكاية الشعبية المغربية عقاب المعتدي، وبأبشع الأساليب محاولة منها لاجتثات الشر من أذهان ناشئتها، فتربط المعتدية - لأن المعتدي يكون في الغالب من النساء - بين جمل عطشان يجرهن نحو الماء وجمل جوعان يجرهن نحو الشعير حتى يتمزق جسدهن أشلاء. وهذا العقاب المفضل في الحكاية الشعبية المغربية هو رد فعل على الأثر الذي يتركه الاعتداء في ذهن الضحية.

ومن جهة أخرى فإن الضحية لاينزل العقاب بالمعتدي بنفسه دائما فقد ينوب عنه في ذلك شخص آخر، كما في حكاية " السايح بوقرن": فعندما تخون الزوجة ابن عمها مع العبد، وتحاول قتله، بل تقطع جسده إربا إربا، إلا أنه ينجو بمعجزة ويتشافى من جراحه، إلا أنه وإن استطاع قتل العبد الذي شارك في الاعتداء لا يستطيع أن يعاقب بنت عمه التي سيقتلها أخوها عندما يعلم بالخبر.

أو قد تستعين الضحية بمن ينصفها من المعتدي كما في حكايات: "العنزة والذئب" حيث تستعين العنزة - ردا على اعتداء الذئب - بالسلوقي... وفي بعض الحالات تختار الضحية أن تحجم عن عقاب المعتدي بنفسها وتعفو عنه خاصة وأن عقابا إلاهيا قد حل به.

وهكذا نصل بهذه البنية إلى الترسيمة التالية:

- الضحية تعاقب المعتدي.
- شخص آخر ينوب عن الضحية في عقاب المعتدي.
- العفو عن المعتدي.

نعود لنقول أن الاعتداء له أشكال شتى، لكن أهم شكل له في حكاياتنا الشعبية هو الاعتداء الممارس من طرف الأقرباء (الذين تجمعهم بالضحية علاقات الدم والمصاهرة) ونجد بشكل خاص زوجة الأب، الأخت، بنات العم، الأب والأخ.

هذا بالإضافة إلى شخصيات أخرى تمارس الاعتداء مثل: الفقيه، العجوز، الذئب، وكائنات أخرى مثل: الغول، الغولة، العفريت، الثعبان، همين ...

وفي أغلب الأحيان يستطيع البطل أن يتخلص من المعتدي إما بالهرب منه، بمواجهته أوالاحتيال عليه كما في حكاية - حمو الحرامي - مع الغولة أو - عايشة بنت النجار مع ابن السلطان.

لكن في أحيان أخرى لكنها معدودة، لا تستطيع الضحية تخليص نفسها من المعتدي وذلك لخطإ ارتكبته فتقع ضحية لطمعها أو شرهها وعدم تقديرها لعواقب الأمر أو عدم استماعها للنصائح المقدمة لها في حينها...

فهميم يقتل المرأة في النهاية لأنها اشترت المشاكل بمالها و لم تقدر عاقبة ما فعلته إلا فيما بعد، وسيكون ذلك عقابا ذاتيا لها.

وحماين سيموت تحت أنياب الغولة لأنه لم ينصت لنصيحة زوجته وبناته وأطاع أطماعه، وهكذا فإنه حسب منطق الحكاية من لم يقبل نصيحة أهله يموت والذي يطيع غرائزه طاعة عمياء يموت في النهاية تماما مثل الذي يصدق المظاهر. فيصدق أن الغولة عنزة وديعة يستقدمها إلى بيته ليستفيد من حليبها.

وقد يتخذ العقاب في بعض الأحيان شكل استرداد، حيث تقوم الضحية باسترداد ما اغتصبه منها المعتدي وهذا مانجده في حكاية العنزة وأولادها، حيث تسترد هذه الأخيرة أبناءها من بطن الذئب بعد أن تبقر ها.

و هذا ما نلاحظه أيضا في حكاية "حساين الحداد" حيث يسترد حساين ماله الذي سرقه اليهودي بمساعدة السلطان.

ثانيا : المحور السيميائي: فراق - لقاء:

ليست بنية (الاعتداء - العقاب) هي البنية الوحيدة التي تحصر الدلالة في نصوص الحكاية الشعبية المغربية، فهناك أيضا محور سيميائي آخر ينظم العلاقة في مجموعة من النصوص هو : الفراق - اللقاء.

فلحظة الفراق تفتح السيرورة أمام تحقق الفعل ولحظة اللقاء قد تغلق السيرورة فتصير كل دلالة النص منحصرة بين هاتين اللحظتين.

وإذا ما تأملنا هذا المحور السيميائي في حكاية (تاجر حلابو) نجدها تبدأ بلحظة الفراق بين الابن وأبيه، فالتاجر يطلب من ابنه أن يخبره بما قاله الطائر وعندما يرفض هذا الأخير إجابة طلبه يحمله ويرمي به في البحر.

إن الفراق أساسي في هذا النص، فابتعاد الابن عن أبيه يحقق مجموع السرد اللاحق، وكيفما كان الابتعاد فإنه يخلق السرد وينمي الأحداث فالابتعاد يخلق الحكاية، لأنه لولا الفراق لما تشعبت الأحداث واتخذت أبعادا جديدة.

فعندما يبعد البطل بإلقائه في البحر، يبقى النص في بنيته الدلالية العميقة، وفي برنامجه الضمني يتوق إلى لحظة اللقاء/العودة رغم أن انتظار هذه اللحظة قد تطول حسب تشعب السرد.

لابد أن نشير إلى أن الفراق أو الابتعاد يتخذ في أغلب الأحيان شكل اعتداء، لأن الابتعاد يكون عن منزل الأهل، لذلك فإنه يكون قسريا، فالتاجر يلقي ابنه في البحر، ولا ندري هل الأمر يتعلق بمحاولة للقتل، أم بلعبة سردية لجأ إليها سارد الحكاية الشعبية ليفتح السيرورة بتحقيق لحظة الابتعاد الضرورية لخلق السرد.

إن تحول التاجر الأب الذي مارس الإبعاد - الاعتداء - إلى متسول يتخذ شكل عقاب على إبعاده لابنه .

وعلى كل حال فإن دلالة مجموع النص الحكائي تنحصر بين لحظتين : لحظة تفتح السيرورة ولحظة تقفلها، فلحظة الإبعاد تحمل في طياتها فعلا ما يهيء البطل لاحقا لإنجازه - لأنه ليس هناك إبعاد مجاني- فعندما رمي البطل في البحر من طرف الأب

كان هناك على الشاطئ الذي سيصل إليه مجموعة من الفقهاء يبحثون عن حل اللغز الذي كلفهم السلطان بحله تحت طائل العقاب.

نلاحظ إذن أن أحداث النص الحكائي تنتظم بين حدين يشكلان البنية الأولية للدلالة:هي لحظة الفراق - الابتعاد - اللقاء - العودة.

وهذا ما نلاحظه في حكاية "عايشة بنت النجار" حيث يفتح الفراق مع الأب وغيابه لتأدية مناسك الحج المجال لتحقيق فعل الاعتداء من طرف ابن السلطان على البنات، ورد فعل عائشة قبل ان يتحول السرد بعودة الأب من الحج إلى شكل جديد يقوم على زواج ابن السلطان بعائشة وعلى الصراع بينهما .

وهكذا تكون لحظة الفراق ولحظة اللقاء لحظتين حاسمتين في تطور النص الحكائي، فغالبا ما تكون اللحظة الأولى من السرد لحظة خصبة يتحقق فيها النص السردي وليتخذ فيه ملامحه النهائية.

إن الفراق يحيل البطل أو البطلة إلى وضعية تشعر فيها بالنقص وسيكون الحكي اللاحق عبارة عن قضاء على هذا النقص.

ثالثا : المحور السيميائي : فقر - غنى:

ينظم المحور الدلالي (فقر - غنى) دلالة عدد مهم من حكايات المتن الحكائي الذي ندرسه، و هو يشتغل على شكل قلب لوضعية الفقر التي تعاني منها الذات إلى وضعية اغتناء حيث تتحول الذوات بواسطة فعل محول من حالة أولية تشعر فيها بالنقص إلى حالة امتلاء يغمر النقص الأولي .

ففي (الحكاية رقم 1) يتحول اليتيمان من فقيرين متشردين إلى غنيين يملكان بيتا و ماشية و ذلك بعد عثورهما على الكنز .

الفقر   الغنى

بواسطة الحصول على الكنز

ويؤطر هذا المحور السيميائي مجموع الدلالة في القسم الأول من هذه الحكاية قبل

ان تتحول من جديد لتغطية محور سيميائي آخر هو محور (الاعتداء و العقاب) بل تقسم الدلالة حول محورين متعاقبين هما :

المحور السيميائي	الحد الأولي	الحد النهائي
المحور السيميائي 1	الفقر	الغنى
المحور السيميائي 2	الاعتداء	العقاب

أما (في الحكاية رقم 25) فإن السرد يغطي التحول من الفقر إلى الغنى والزواج من بنت السلطان قبل أن يتحول إلى الحديث عن الحصول على القنديل واستعماله في الخلاص من الموت، ويمكن أن نفهم من خلال هذا المحور السيميائي أننا بإمكاننا فهم التداخل بين المحورين باعتبار أن الحصول على القنديل واستعماله لن يكون إلا لتحقيق المحور السيميائي الأول (فقر - اغتناء).

أما في (الحكاية 42) فنجد أن الدلالة تتمحور حول محور سيميائي واحد هو تحول عائشة من فتاة فقيرة إلى أميرة عندما تتزوج من ابن السلطان، وعلى كل حال فإن محور (فقر - غنى) ينظم الدلالة في كثير من الحكايات ويفتح إمكانيات متعددة يمكن للخطاب أن يستثمرها .

في(الحكاية 51) يؤدي موت الأم إلى فقر وتشرد الأبناء قبل أن يتحول هذا الفقر إلى غنى عندما يحصل الأولاد على مال القط الحاكم.

ونلاحظ أن الحكاية لا تكتفي بالتحقق على هذا المحور بل تضيف محورا جديدا هو محور اعتداء - عقاب فكأن الاغتناء الذي يقفل المرحلة الأولى يفتح السيرورة على تحقق جديد تنظمه بنية دلالية مغايرة قد تكون الاعتداء والعقاب أو غير ذلك .

وإذا ما تأملنا (الحكاية 82) نلاحظ أن الدلالة تنتظم عبر محور سيميائي ينطلق من الفقر إلى الانتصار على الغيلان كما في (الحكاية 84) التي تنتظم أحداثها حسب بنية دلالية تبدأ بالابتعاد والفقر لتنتهي بالاغتناء واللقاء.

لاشك أن المحاور الدلالية تتداخل في كثير من الأحيان ولاتحافظ على حدودها الواضحة .

فإذا ما تأملنا في حد الفقر نجده يشمل حالات متباينة مثل اليتم والتشرد والإبعاد من منزل الأبوين والضعف.

وإذا ما تأملنا في حد الاغتناء نجده يلتبس بالقوة والزواج من ابنة أو ابن السلطان، فيمكن اعتبار زواج البنت الفقيرة من السلطان في حد ذاته انتقال من الفقر إلى الغنى ...

كما يمكن اعتباره لحظة انتصار الفقير اغتناء من طينة أخرى، وبهذه الطريقة يمكن إدماج محور سيميائي في محور سيميائي يشمله أو ينتج عنه مما يزيد من تعقيد البنية الأولية للدلالة ويزيد من اختزالها للنصوص.

وكمثال على ذلك يمكننا إدماج الفقر والغنى في محور أشمل هو الضعف والقوة، وكذلك محور الاعتداء ورفع الاعتداء، فالعقاب لا يكون إلا عند امتلاك القوة قد يرتبط في معظم أحواله بالاغتناء (امتلاك - تأهيل) والاعتداء لايكون في أغلب حالات الحكاية الشعبية المغربية إلا على الضعيف الذي يكون في أغلب الأحيان ضعيفا وحكايات المتن شاهدة على ذلك و يمكن أن نمثل على ذلك بالشكل التالي :

المحور السيميائي	الحد الأولي	الحد النهائي
المحور السيميائي 1	الاعتداء	العقاب
المحور السيميائي 2	الضعف	القوة
المحور السيميائي 3	الفقر	الاغتناء

نلاحظ في (الحكاية 84) تداخل أكثر من محور دلالي، فالابعاد يؤدي إلى الفقر (والابعاد يتخذ شكل اعتداء من زوجة الأب) والزواج يؤدي إلى الاغتناء لتعيد زوجة الأب اعتداءها و يحصل الفراق من جديد لذلك نلاحظ أن البنية الأولية في هذا النص الحكائي هي بنية معقدة تتوزع على مجموعة من المحاور السيميائية يمثلها الشكل التالي :

المحور السيميائي	الحد الأولي	الحد النهائي
المحور السيميائي 1	ابتعاد	عودة

المحور السيميائي 2	اعتداء	؟
المحور السيميائي 3	فراق	لقاء
المحور السيميائي 4	فقر	اغتناء

نلاحظ أن السرد ينتظم عبر أربعة محاور في نفس النص الحكائي مما يجعل البنية السردية تتشعب و تتجدد بانتقالها كل مرة و بشكل متعاقب أو متزامن من محور سيميائي إلى آخر.

إن تداخل الحدود المنطقية التي تحصر الدلالة تجعل النصوص المختلفة و كأنها نص سردي واحد يروم تحقيق أهداف واحدة و سنعود إلى هذا الأمر في ختام الحديث عن المحاور السيميائية الأخرى التي تنتظم السرد في حكاياتنا الشعبية.

إلا أن المحاور الدلالية المذكورة أعلاه ليست الوحيدة - و إن كانت المهيمنة - التي تنظم الدلالة في الحكاية الشعبية المغربية، فقد نعثر في حكاياتنا الشعبية على محاور سيميائية أخرى تنظم الدلالة السردية كالوصية و تنفيذ الوصية و الفعل ورد الفعل هذه المحاور الدلالية تشكل البنيات الأولية للدلالة فى حكاياتنا الشعبية.

2 - البرامج السردية في الحكاية الشعبية المغربية :

اذا كنا قد تحدثنا بشكل منعزل عن ملفوظ الحالة وملفوظ الفعل في الحكاية الشعبية المغربية فذلك مجرد إجراء منهجي فقط، أما نصيا فالملفوظات السردية والبرامج السردية مرتبطة بعضها ببعض في لحمة واحدة تشكل البنية السردية للحكاية.

ونسمي هذا الارتباط الذي تقترن فيه ذات الحالة بذات الفعل، طبق انتظامات سردية معينة،برنامجا سرديا تسعى الذات إلى تحقيقه بهدف الوصول إلى موضوع القيمة ضمن «مرقى سردي» وتنقسم البرامج السردية حسب أهميتها داخل اللعبة السردية إلى قسمين:

أ- برنامج سردي أساسي.

ب- برنامج سردي استعمالي.

أما من حيث المواجهة بين الذوات حول نفس موضوع القيمة فتنقسم البرامج السردية إلى نوعين:

أ - برنامج سردي للبطل.

ب - برنامج سردي مضاد.

أ - البرنامج السردي الاستعمالي

يمكن حصر البرامج السردية الأساسية في الحكاية الشعبية المغربية في تحويل ذات الحالة من وضعية أولية (غالبا ما تمتاز بالنقص) إلى وضعية تشعر فيها بالامتلاء... وهكذا فإن البرامج السردية تدور أساسا حول امتلاك الموضوع عن طريق قلب وضعية وإعادة توازن وتحقيق رغبة، وقد يتجاوز تحقيق ذلك أكثر من برنامج سردي في الحكاية الواحدة مما يشعب السردالحكائي، ويجعل البرامج السردية تتناسل في نفس النص.

لقد وضحنا في السابق أن البرنامج السردي الأساسي في الحكاية الشعبية المغربية هو أساسا برنامج سردي اتصالي تقوم فيه الذات سواء كانت ذات الحالة أو ذات الفعل - بتحقيق الرغبة حيث تتصل بموضوع القيمة الذي كانت منفصلة عنه، لكن هذا البرنامج لا يتم بطريقة مباشرة فلا بد من اللجوء إلى قواعد اللعبة السردية التي تقتضي اعتراض سبيل الذات بوضع مجموعة من العوائق ومنعها من الوصول إلى الموضوع بطريقة مباشرة.

إن اللعبة السردية استراتيجية في الحكاية الشعبية لأن وصول الذات بسرعة إلى الموضوع سيقضي لا محالة على مجموع السرد في الحكاية.

فإذا أخذنا حكاية «هاينة» كمثال نلاحظ أن زواج ابن العم من هاينة يتعطل باستمرار حتى يمكن السرد من التوسع، فرغبة الذات لا ينبغي أن تتحقق بسرعة لكي تسنح الفرصة لرغبة السارد والمسرود له في التمظهر عبر مجموعة من المحطات التي يتصعد فيها الحكي من مرحلة إلى أخرى حتى يتحقق المطلوب، مع ما يولده هذا التدرج من توتر متزايد لدى المسرود له. فالسرد ينبغي أن يعرض لمجموعة من الانقطاعات على مستوى تحقق البرنامج السردي:

الذات ـــــ الموضوع

فابن العم في - حكاية هاينة - يعلن رغبته في الزواج من ابنة عمه في البداية لكن هذا الأمر لن يتحقق إلا في نهاية النص بعد مجموعة من الوقفات و التعثرات، فابنة العم يختطفها الغول و يذهب بها بعيدا، و الأم توهم البطل أن هاينة ماتت إلى أن يفطن للحيلة، و يسترجع بنت عمه من الغول لكنه لا يستطيع الزواج بها فسرعان ما يبتلعه الغراب و يفرق بينهما من جديد حتى يتمكن الأب من استرجاع ابنه من بطنه ، و تتحول هاينة من كلبة صيد إلى امرأة جميلة.

هكذا تتكون الحكاية و تتفرع إلى مجموعة من اللحظات التي تعطل تحقق الرغبة الأولية أي زواج ابن العم بهاينة. و يمكن القول أن هذه الحكاية تتفرع إلى المحطات التالية :

رغبة - اختطاف - استرجاع - ابتلاع - استرجاع - تحقق

نلاحظ أن البرنامج السردي الأساسي «رغبة في الزواج - تحقق الزواج» تعترضه مجموعة من البرامج السردية التي تعطله وتمنع تحققه سرديا، ويمكن إدراجها في الاقتصاد العام للمحكي حسب رغبة السارد طبقا لما يطرحه تتابع الأحداث في الحكاية من إمكانات سردية.

لقد وضحنا في السابق أن البرنامج السردي الأساسي في الحكاية الشعبية هو برنامج سردي اتصالي تهدف من خلاله الذات تحقيق الرغبة والاتصال مباشرة بالموضوع الذي كانت منفصلة عنه، لكن هذا البرنامج السردي لا يتم بطريقة مباشرة، بل عن طريق تدخل مجموعة من البرامج السردية الاستعمالية أو الوسيطة التي تمكن من تحقيق البرنامج السردي الأساسي.

فإذا كان هذا البرنامج هو الزواج من ابنة السلطان أو ابن السلطان أو ابنة العم أو غير ذلك، فإن هذا الزواج الذي يتحقق على شكل برنامج سردي اتصالي لا يتحقق الا عبر تعثرات متعددة .

فلكي يتزوج «القيرع» من ابنة السلطان - في حكاية الجازية بنت منصور - ينبغي أن ينجز ثلاث برامج سردية وسيطة تمكن من تحقيق البرنامج الأساسي :

- البرنامج السردي الأول: «الحصول على حليب اللبؤة في جلد شبلها »

- البرنامج السردي الثاني: «الحصول على الماء بين جبلين»
- البرنامج السردي الثالث: «الحصول على تفاح الجازية بنت منصور القاطعة سبع
- البرنامج السردي... بحور على ظهر النسور» ويمكن ترسيم هذه البرامج على الشكل التالي:

1 - البرنامج الاستعمالي

2 - البرنامج الاستعمالي

البرنامج الأساسي ← 3 - البرنامج الاستعمالي

(زواج القيرع من ابنة السلطان)

فلكي يتزوج الرجل من ابنة السلطان ينبغي أن يحصل على الأدوات السحرية التي يستعملها في تحقيق الزواج.

هكذا فإن البرامج الاستعمالية أو الوسيطة تظهر على شكل برامج ضرورية لتحقيق البرنامج السردي الأساسي، وهي ضرورية لأن هيكل السرد لا يتم إلا بها، ففي أغلب الأحيان يلجأ السارد إلى البرامج السردية الاستعمالية لتوسيع قاعدة سرده، فلن يكون صالحا دائما الاكتفاء بالبرامج السردية الأساسية وحدها لأنه سينتج بنية سردية بسيطة غير قادرة على شد انتباه المتلقي مدة طويلة، لذلك تلجأ إلى تفريع الحكي وتعطيل تحقق البرنامج السردي الأساسي.

لا بد إذن من هذه الحلقات الوسيطة التي تغني الدلالة و تنمي السرد في الحكاية..

فلكي يتحقق الزواج بطريقة دالة لا بد من مطالب وصعوبات تعترض تحقق البرنامج الأساسي، وتقوم بتشويق الجمهور المتتبع.

و هذا ما نلاحظه أيضا في البرنامج السردي الذي يقوم على الاسترجاع الذي لا يتحقق بدوره بطريقة مباشرة، فلا بد أن تتدخل مجموعة من البرامج الاستعمالية الوسيطة لتعطي قيمة أكبر لموضوع القيمة التي ترغب الذات في الحصول عليه، فإذا أخذنا كمثال حكاية « بومسيسي و القبرة» نجد البرنامج السردي الأساسي هو استرجاع القبرة لقبعتها وإصلاحها للخطأ الذي مارسته في حق جارتها، والتحول من الفقدان إلى الاسترجاع.

فالبرنامج عبارة عن تحول من حالة انفصال إلى حالة اتصال بواسطة جهود الذات نفسها، ويمكن تمثيل هذا البرنامج الأساسي كالتالي:

[(ذ ۷ م) ⟵ ذ(ذ ۸ م)]

ولا يتحقق هذا البرنامج الأساسي الذي يمكن نعته بالاسترجاعي، إلا من خلال مجموعة من البرامج السردية الوسيطة التي تتعدد وتنتظم بشكل تعاقبي في مجرى الحكاية وتقوم بتشعيب البرنامج السردي الأساسي:

الوضعية الأولية : القبرة تفقد قبعتها

1 - الدالية تطلب الماء مقابل عنقود العنب .

2 - الساقية تطلب الطرب مقابل الماء .

3 - المطربون يطلبون خروفا مقابل الطرب .

4 - الراعي يطلب «جرو» مقابل الخروف .

5 - الكلبة تطلب «السلا » مقابل الجرو.

6 - المهرة تطلب « الحشيش» مقابل «السلا» .

7 - الحصادة يطلبون نقش المناجل مقابل الحشيش .

8 - الحدادون يطلبون وجبة «بركوكش» مقابل المناجل.

القبرة تسرق «بركوكش من الخيمة » وتعطيه للحدادين.

1 - الحدادون ينقشون المناجل .

2 - الحصادون يعطون الحشيش للمهرة .

3 - المهرة تعطي السلا .

4 - الكلبة تعطي جروا .

5 - الراعي يعطي خروفا .

6 - المطربون يغنون .

7 - الساقية تعطي ماء .

8 - الدالية تعطي عنبا .

الوضعية النهائية : القبرة تسترجع ناصية شعرها .

و في الختام يمكن تسجيل الملاحظات التالية :

إن أغلب البرامج السردية هي برامج اتصالية، فإذا أخذنا العشرين حكاية الأولى من المتن الذي اعتمدناه في هذه الأطروحة، نجد البرامج السردية مرتبة على الشكل التالي :

ست حكايات تتحدث عن استرجاع مفقود، وخمسة عن حصول، وأربعة عن حصول واسترجاع، وأربعة تتحدث عن برنامج حصول وفقدان، وواحد عن حصول واسترجاع. وإذا ما اعتبرنا أن برنامج الاسترجاع هو في نفس الوقت برنامج حصول، وجدنا أن برنامج الحصول على موضوع القيمة هو البرنامج الأساسي في حكاياتنا الشعبية التي تقوم بتنويع البرامج السردية حسب االتركيبات السردية التالية:

1 - برنامج حصول + برنامج استرجاع .
2 - برنامج حصول + برنامج فقدان .
3 - برنامج فقدان + برنامج استرجاع .
4 - برنامج فقدان + برنامج حصول.
5 - برنامج فقدان .
6 - برنامج حصول.
7 - برنامج استرجاع .

ب - البرنامج السردي والبرنامج السردي المضاد:

في بعض الأحيان لا تكتفي الحكاية الشعبية ببرنامج سردي واحد تنجزه نفس الذات أو تسخر فيه ذاتا إجرائية أخرىلتحقيقه، فقد تتدخل ذات أخرى معارضة لتنازع البطل أو الذات الإجرائية نفس موضوع القيمة الذي ترغب في الحصول عليه، فينقسم النص الحكائي إلى مواجهة بين برنامجين سرديين تنجزهما ذاتان تتعارض مصلحتهما حيث ترغب كل منهما في الحصول على نفس الموضوع، وكل اتصال لأحدهما به يعني انفصال الآخر عنه مما ينتج عنه مواجهة بين الذوات تتمفصل إلى برنامج سردي و برنامج سردي مضاد :

$$[(ذ_1 \vee م)\ ذ(ذ_2 \wedge م)\ (ذ_1 \wedge م)\ ذ(ذ_2 \vee م)]$$

وإذا أخذنا أمثلة على المواجهة بين البرنامج السردي والبرنامج السردي المضاد، نجد في حكاية «هاينة» برنامجين سرديين متقابلين:

- البرنامج السردي المضاد الذي ينجزه الغول الذي يختطف هاينة ويذهب بها بعيدا.

- البرنامج السردي الذي يقوم به ابن العم ليسترجع هاينة بعد أن اختطفها الغول.

هكذا تتم المواجهة بين برنامجين سرديين ليحسم الصراع لفائدة البرنامج السردي الأول حيث ينتزع ابن العم هاينة من قبضة الغول ويتزوج بها.

أما في حكاية «عايشة بنت النجار» فنجد المواجهة بين برنامجين سرديين:

- البرنامج السردي للبطل المضاد (ابن السلطان) الذي يعتدي على عائشة.

- البرنامج السردي الخاص بعائشة التي تنتقم من ابن السلطان وتنتصر عليه.

لا يمكن للبرنامجين السرديين المتواجهين أن ينجحا في نفس الوقت، وذلك لأن نجاح أحدهما ينفي نجاح الآخر إلا في حالات قليلة جدا ونادرة عندما تحدث المصالحة بين البرنامجين السرديين لذاتين مختلفتين ليصير في النهاية برنامجا واحدا كما في حكاية المسلم واليهودي. أما في حكاية - عايشة وولد السلطان - فالبرامج السردية متعارضة حيث ينجح برنامج البطلة - عائشة - و يفشل برنامج البطل المضاد - ابن السلطان- والبرنامج السردي الذي يكتب له النجاح هو ذلك البرنامج الذي يستجيب لأخلاقية الحكاية.

ويمكن أن يمثل للبرنامجين على الشكل التالي:

- البرنامج السردي الأول: (أو البرنامج السردي المضاد) برنامج فاشل لا يتجاوز الانفصال إلى الاتصال نهائيا بموضوع القيمة.

- البرنامج السردي الثاني: (أو البرنامج السردي للبطل) حيث تستطيع البطلة تحقيق برنامجها السردي و إفشال البرنامج المضاد.

و البرنامج السردي للبطلة هو عبارة عن رد فعل ضد البرنامج السردي المضاد الذي يقوم به ابن السلطان والذي يهددها فيه بالاعتداء.

وتبلغ المواجهة بين البرامج السردية ذروتها في حكاية طويلة بعنوان «الجازية بنت منصور القاطعة سبع بحور على ظهر النسور» التي تقوم على تقابل برنامجين سرديين أساسيين :

أولا : البرنامج السردي للبطل الحقيقي الذي يحقق مجموعة من الانجازات الخطيرة بل والمستحيلة لفائدة السلطان دون أن ينسبها لنفسه مما يمنح الفرصة لظهور برامج سردية مضادة .

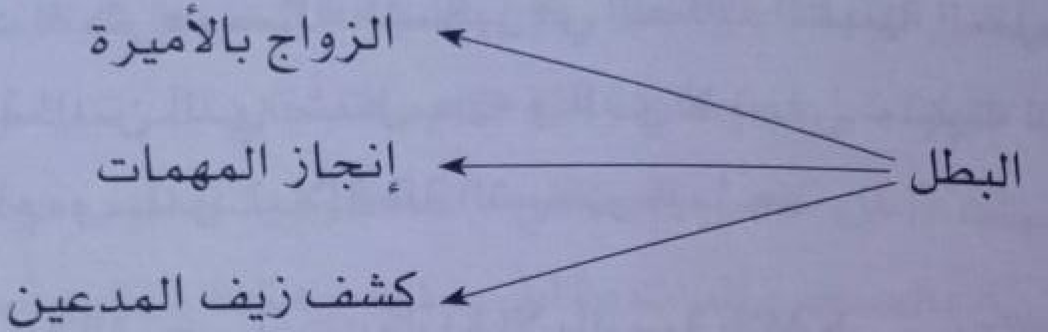
ثانيا : البرنامج السردي للأبطال المزيفين الذين يدعون أنهم قاموا بالانجازات السالفة، و ينسبوها لأنفسهم وبالتالي يطلبون من السلطان الجزاء الذي لا يستحقونه الذي هو عبارة عن الزواج بالأميرة.

وهكذا نجد أمامنا تنافسا بين برنامجين سرديين مضادين، و بين ذوات متعددة على موضوع واحد هو الأميرة ، ويمكن أن نمثل لذلك بالشكل التالي :

البرنامج السردي	البرنامج السردي المضاد
البطل ينجز المهمات الثلاثة الأولى:	الوزير ينسب الإنجازات الثلاث لنفسه
1 - تخليص البطل للأميرة	....
2 - القضاء على العفريت	....
3 - ارجاع الماء لسكان المدينة	....
البطل ينجز ثلاثة إنجازات أخرى :	أصهار السلطان يدعون أنهم حققوا هذه الإنجازات .
1 - الحصول على حليب اللبؤة في جلد شبلها.	....
2 - الحصول على الماء بين جبلين.	....
3 - الحصول على تفاح الجازية بنت منصور .	....
جزاء : الزواج بالأميرة	عقاب

يتحقق السرد عبر برنامجين سرديين يتمفصلان بين الزيف والحقيقة ليتم الكشف في النهاية من خلال المواجهة بين البرنامج الحقيقي والبرنامج الزائف عن البطل الحقيقي الذي يحصل على تمجيد المرسل (الزواج بالأميرة)، وتنتهي الحكاية بعقاب البطل المزيف.

إن الزواج بالأميرة هو تتويج للبرنامج السردي الأساسي وتهميش للبرنامج السردي المضاد الذي يكتنفه زعم و ادعاء البطل المزيف، وهكذا نكون أمام الترسيمة السردية التالية :



وهكذا يتم إعلاء شأن البطل الذي تعرض لكثير من الاحتقار من طرف ذوات البرامج السردية المضادة، لذلك لا يكون عليه إنجاز الفعل الإجرائي فقط ولكن يلزمه أن يقدم الحجة والبرهان على أنه هو الذي قام بهذا الإنجاز الذي يريد غيره أن ينفيه عنه.

وبهذه الطريقة يخصص برنامجه السردي و ينسبه لنفسه بعد أن يحقق له النجاح، في نفس الوقت الذي يكشف فيه زيف البرامج السردية المضادة، وغالبا ما تعقب عملية الكشف عن البطل الحقيقي في الحكاية الشعبية لحظة الجزاء والعقاب كتتويج لنجاح البرنامج السردي للبطل .

و في الختام يمكن القول إن الفوز في الحكاية الشعبية لا يكون من نصيب الذوات التي تملك القوة لأن الحكاية الشعبية المغربية تقوم على تعارض دلالي بين برنامجين سرديين متواجهين :

- برنامج سردي تؤدي فيه الحيلة والضعف إلى الانتصار.
- برنامج سردي مضاد تؤدي فيه القوة العمياء والشره إلى الموت والهلاك .

3 - الخطاطة السردية القاعدية في الحكاية الشعبية المغربية

أ - مرحلة التسخير في الحكاية الشعبية المغربية:

من يقوم بالتسخير أو تحريك الذوات الإجرائية في نصوص الحكاية الشعبية المغربية ؟

وما طبيعة التسخير في هذه النصوص ؟

و من يقوم بتحفيز الفعل ويمارس فعل الإقناع على الذوات الإجرائية ؟

إن أول ما يلفت النظر هو ضآلة التسخير في الحكاية الشعبية المغربية ومحدوديته على الأقل بالنسبة للمتن الذي نشتغل عليه و الذي لا تخفى تمثيليته للحكاية الشعبية المغربية بشكل عام، و سنعود لدلالة قلة التسخير فيما بعد .

و هكذا فإن مرحلة التسخير ليست واردة إلا بالنسبة 24% في حين تظل معظم الحالات الأخرى عبارة عن تسخير ذاتي 55% وغياب التسخير بنسبة 21%.

وإذا ما عدنا إلى طبيعة التسخير في الحكاية الشعبية الذي توجد فيه ذات مسخرة لذات أخرى لتقوم بإنجاز برنامج سردي معين، و تأملنا طبيعة الذوات المسخرة وجدنا الذوات المسخرة موزعة بالترتيب على الشكل التالي حسب ترددها داخل المتن الحكائي :

1 - الأب بتردد ست مرات.

2 - السلطان يتردد أربع مرات .

3 - العجوز تتردد أربع مرات .

4 - الأم تتردد مرتين .

5 - الزوجة تتردد مرتين.

6 - الزوج يتردد مرتين .

7 - الجارة تتردد مرة واحدة .

8 - الفقيه يتردد مرة واحدة.

9 - الشيطان يتردد مرة واحدة .

10 - الأطفال يترددون مرة واحدة .

إن ضآلة التسخير في الحكاية الشعبية المغربية تضع ذات الفعل في مأزق ، فهي في أغلب الأحيان 76% تقوم بالإنجاز دون أي تسخير مباشر و واضح مما يضفي - في حالة وجوده - على النص انسجاما أكبر، بل نجدها تقوم بالفعل انطلاقا من ذاتها وفي أغلب الأحيان لحسابها الخاص ، في غياب أي تسخير أو توجيه كيفما كان نوعه .

وهذا له تأثير كبير على مجموع الحكاية، لأنه إذا غابت مرحلة التسخير التي هي بالأساس تحفيز للذات الإجرائية على تحقيق الفعل، أو فعل إقناعي يمارس على الذات الإجرائية لدفعها إلى القيام بالإنجاز، فإن النتيجة الحتمية لغياب مرحلة التسخير هي غياب مرحلة الجزاء باعتبارها مرحلة تقويمية يحكم المرسل من خلالها على ما تقوم به الشخصيات داخل النص الحكائي ، فبالضرورة ستغيب مرحلة الجزاء الذي سوف يؤديه المرسل «المسخر» للذات مقابل عملها، وهكذا سنكون أمام بنية تسخيرية جديدة تقوم على التسخير الذاتي أو غياب التسخير:

وإذا ما بدأنا بتحليل الحكايات التي تبتدئ بمرحلة التسخير، وجدنا أن تعاقد التسخير بين المرسل والذات يتم بطرق متعددة ومختلفة :

فإذا ما تأملنا التسخير الذي يقوم به الأب (32) نلاحظ أن هذا الأخير يسخر ابنه مباشرة ليأتي له بالنار بعد أن يقنعه بذبح البقرة، و الملاحظ أن هذا التسخير لا يكون في بداية الحكاية ولكن في وسطها (ح32) و لا يشير إلى الجزاء الذي ستناله الذات الإجرائية بعد قيامها بالإنجاز ..

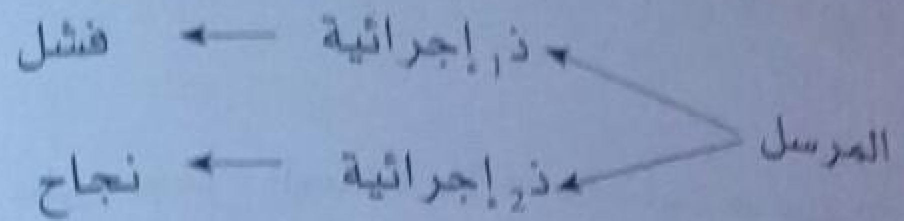
ويظهر أن يأس المرسل من إمكانية تحقيق الفعل هو الذي جعله يحجم عن تسخير الذوات الإجرائية للقيام به، مما جعلها تتقدم بشكل تطوعي لإنجازه.

وقد يكون المرسل بخيلا لا يريد أن يقدم أي جزاء، مما جعله يتجنب التسخير لأن فيه التزاما ضمنيا بتقديم الجزاء المناسب للذات الإجرائية التي تتولى الإنجاز.

- وقد يسخر المرسل الذات الإجرائية في مهمة بعد أن فشل فيها (ح36). حيث قد يقوم المرسل بنفسه بالفعل التحويلي على سبيل التجربة فيفشل في ذلك فيكلف ذاتا إجرائية أخرى لتحقيق الإنجاز الحكائي، فالشيطان في حكاية - الشيطان و العجوز -

حاول إغراء الفقيه لكنه فشل في ذلك فكلف العجوز بتحقيق نفس الإنجاز، و بالفعل ستنجح فيما فشل فيه الشيطان.

من خلال هذا النص نلاحظ شكلا جديدا من التسخير نمثله على الشكل التالي:



و قد تعتمد الحكاية الشعبية على نوع آخر من التسخير هو عبارة عن تسخير مزدوج، حيث يقوم المرسل بالقيام بأكثر من تسخير كما نجد في (الحكاية رقم 9) كتسخير الأطفال للبنت المدللة لتأتي لهم بما يأكلونه، وتسخير هذه الأخيرة لأبيها ليأتي لها بقميص الشحم و تفاح السلطان، هكذا يتعاقب أكثر من تسخير واحد في الحكاية فتتعدد التسخيرات عبر مسار النص الحكائي المذكور أعلاه:

1 - تسخير الأطفال للبنت المدللة.

2 - تسخير البنت لأبيها ليحقق طلباتها الصعبة.

3 - تسخير ذاتي تقوم به الفتاة للبحث عن أبيها.

و نلاحظ أن توالي التسخيرات في النص الحكائي يعقد السرد، ويجعل تعدد لحظات التسخير و تنوع المرسلين الحكي يتفرع باستمرار و لا يسير على خط واحد فكلما انتهى تسخير بدأ آخر جديد.

و قد يتحول المرسل من قائم بالتسخير إلى ذات إجرائية تقوم بالفعل الإجرائي عندما يفشل في توجيه ذات إجرائية أخرى.

و غالبا ما يكون التسخير بدون جزاء في الحكاية الشعبية المغربية على عكس ما هو متعارف عليه في الحكاية العالمية حيث نعثر على ما يمكن أن نطلق عليه تسخير بدون جزاء مما يعني عدم وضوح العقد الأولي للتسخير، فنادرا ما يكون التسخير متضمنا للجزاء في حكاياتنا.

1 - **التسخير الذاتي :**

ولعل أهم شكل من أشكال التسخير هو التسخير الذاتي الذي تقوم به الذات الإجرائية لدفع نفسها لتحقيق الفعل .. فنكون أمام المرسل الذي يتطابق مع الذات الإجرائية التي تقوم بالإنجاز، وتقارب في هذه الحالة مرحلة التأهيل وتتداخل معها.. ففي غياب أي تسخير خارجي تسخر الذات نفسها لتحقيق الفعل لحسابها الخاص أو لحساب غيرها، فهي التي تدفع نفسها لفعل الفعل، وذلك لغياب أي تسخير خارجي حقيقي.

فالذات تجد نفسها منساقة ومنفعلة لتحقيق الفعل الإجرائي انطلاقا من ضرورة تتواجد فيها أو لصدفة تجعلها في مواجهة خطر ما ..

وهذا ما نلحظه في حالة الإبعاد و الهجر داخل مكان موحش التي تتواجد فيها مجموعة من الذوات الإجرائية (أطفال) وهي أمام ضرورة القيام بالفعل حتى تتخلص من الأخطار المحدقة. فالحاجة إذن هي التي تخلق الفعل الإجرائي وتوجهه نحو التحقق ..

فهل يمكن اعتبار الإبعاد والتشرد واليتم في الحكاية الشعبية نوعا من التسخير ودافعا أساسيا إلى فعل الفعل في حكاياتنا ؟

إن الضرورة و الحاجة و الابتعاد عن بيت الوالدين و الرغبة في استرجاع المال وتحقيق رغبات الأهل والرغبة في الزواج، والبحث عن مفقود ورد الاعتبار، والشفقة، والرغبة في الخلاص من الشر، والضجر، وإعادة الاعتبار للأم، والفقر، واسترجاع الحق، والدفاع عن المعتدى عليه، والصدفة ، والرغبة في الاغتناء، والزواج، والطبع، والانتقام... ورفض الوصية والضرورة و الحب ... و العداوة الطبيعية، و تحقيق الانتصار والطيش، وسوء تقدير العواقب، والرغبة في المحرم والحسد والطمع...كلها وضعيات تدفع الذات إلى الفعل...

إن كل هذه الحوافز تدفع الذات لتسخير نفسها لتحقيق برنامجها السردي الخاص دون أن تحتاج إلى تسخير خارجي .

وإذا ما تأملنا هذه الحوافز نجدها منقسمة بين ضرورة الفعل للحصول على حاجة أوللخلاص من ألم، و بين السعي لتحقيق رغبة كامنة في النفس.

فالفقر والحاجة كما في (الحكايةرقم 1) تدفع البطل إلى أن يصير ذاتا إجرائية تحقق الإنجاز كما في الحكايات رقم (42) (48) (51) (73)، ولعل الشكل البارز للتسخير الذاتي في حكاياتنا الشعبية هو الفقر والحاجة اللذان يدفعان الذات الإجرائية للسعي إلى الزواج من بنت أو ابن السلطان، حتى تتخلص من الوضعية الأولية - الفقر - التي لا ترغب فيها .

- غياب التسخير في الحكاية الشعبية المغربية:

في بعض الأحيان نلاحظ أنه ليس هناك تسخير في النص، فليس هناك مرسل يطلب الفعل من الذات.

فنقض العهد بين الأخوين يدفع الذوات الإجرائية إلى الفعل فتكون الذات مرغمة على الفعل كما في (الحكاية رقم5) حيث يخرج اليتيمان من بيت أبيهما مرغمين، أو يكون كل شئ في الحكاية تحت رحمة القدر (الحكايتين رقم 91-19) أو تخضع الذات الإجرائية للصدفة في الحكايات التالية (ح23 - 24 - 25 - 26 - 49 - 56 - 59)،أو تستجيب الذات الإجرائية لسلوك أحمق كما في الحكاية رقم (ح30)،أو تتحكم الضرورة في فعل الذات الإجرائية (ح45)، أو لا يكون هناك أي هدف منشود لغياب الهدف الذي تسعى وراءه الذات الإجرائية (ح66)، أو يدرج عمل الذات في سياق المنافسة (ح60).

و غياب التسخير والمرسل من الحكاية يعني غياب التوجيه وغياب التقييم الذي يؤطر أطراف الحكاية ويضمن التواصل بين بداية الحكاية ونهايتها.

ولعل ما يفسر هذا الغياب هو تحكم الصدفة في الحكاية مما يجعل الذات الإجرائية تقوم بالفعل فقط بالصدفة ودون أي تخطيط مسبق، فالذات الإجرائية مقذوف بها في الفضاء دون أي توجيه مسبق و دون أن يطلب منها أن تقوم بفعل ما، فهي في الغالب مبعدة مرفوضة من طرف الوسط الذي تعيش فيه مهانة ومحتقرة، ويخضع إنجازها للصدفة والمغامرة، لا تعرف إلى أين تتجه أو إلى أين تذهب، أول قبس نور يعرض لها في الغابة الموحشة تذهب صوبه، وإذا ما وجدت فيه غولا أو غولة، فإنها تحاول الخلاص بكل ما تملك من دهاء وحيلة ..

عندما يغيب التسخير والتوجيه، يفسح المكان للذات لتمارس حمقها كما في (ح30)، إن فعل الذات مقيم بشكل سلبي منذ البداية من قبل السارد من خلال نعوت

الشخصيات (كان زوجان أحمقين) فالوصف الذي يذكره الحكاية يؤطر مجموع إنجاز الذات، ويتتبع مسارها هي تنفصل عن كل موضوعات القيمة التي تمتلكها.

إن الصدفة والضرورة والقدر والحمق عندما تتحكم في مسار الذات في غياب التسخير والتوجيه يغلف فعل الذات الإجرائية بغلاف من الذاتية والمأساوية فليس هناك من يقنع بضرورة الفعل غير الوضعية المأساوية التي تكون فيها الذات، وليس هناك من يستقبل الفعل ويجازي عليه. وكأن الخطاب الضمني الذي نستنتجه، أن أحسن مسخر للذات ودافع لها إلى الإنجاز هو الظروف والوضعيات المستجدة التي تعيشها..

ب - مرحلة التأهيل في الحكاية الشعبية المغربية:

1 - المعرفة:

كيف تتأهل الذات الإجرائية في الحكاية الشعبية المغربية لتتمكن من تحقيق الإنجازات الموكولة إليها؟

وما هي الموضوعات الصيغية التي تتصل بها؟

هل هي الرغبة أم القدرة أم المعرفة أو الواجب؟

وما هي الأشكال التي تتخذها هذه الصيغ التي تهيمن على التأهيل؟

وهل الذات الإجرائية تتملك جميع هذه الصيغ أم لا تملك إلا صيغا مخصوصة؟

لقد قمنا بحصر أشكال التأهيل في مائة حكاية مغربية، فوجدنا أن شكل التأهيل المهيمن هو شكل المعرفة (وخاصة الحيلة باعتبارها نمطا مع المعرفة) على اعتبار أن الحيلة هي في الحقيقة معرفة للفعل، فالحيلة تعتبر تأهيلا أساسيا في الحكاية.

ففي كثير من الحكايات الشعبية يكون امتلاك الحيلة من طرف الذات الإجرائية هو الذي يجعلها قادرة على تحقيق الفعل، خاصة وأنه في أغلب الأحيان تكون أهلية الذات أقل من الخطر الذي يواجهها.

ففي حكاية «الصوغاير» (45) يستطيع البطل أن يخلص إخوته من الغولة، بل يتجاوز ذلك إلى سرقة ممتلكاتها (حذاءها السحري ودجاجتها وعباءتها) ليحبسها في النهاية في صندوق ويقتلها.

وهكذا تظل هذه الحكاية وغيرها كثير (حكاية حديدان مثل..) دليل على أن التأهيل بواسطة الحيلة يبقى أهم تأهيل تحصل عليه الذات المحتقرة والمهانة، وهي تصطدم بضرورة إنجاز الفعل، فماذا يملك طفل صغير أن يقوم به أمام غولة كاسرة؟ وماذا يملك قنفذ أن يقوم به أمام أسد ضار إذا لم يستعمل الحيلة ؟ وماذا تستطيع بنت النجار إذا لم تتسلح بالحيلة في مواجهة ابن السلطان ؟

يتعرف بطل الحكاية على مكان البحث (22) أو على موضوع البحث الذي ينوي الاتصال به (2) والبنت تعرف خبر إخوتها (ح13)، أو يتأهل بالمعرفة عبر طول دراسة (معرفة منطق الطير مثلا) قبل أن يتعرف على موضوع القيمة (11) فزوجة السلطان تنتصر على زوجها وتثبت قيمتها لأنها تعرف (20).

و تدفع المعرفة بالشيء أو بمكانه إلى الفعل في الحكاية الشعبية، فالبطل يخرج للبحث عن الكلب الغريب عندما يعلم بوجوده (22)، أو يخرج للبحث عن أحد أفراد الأسرة بعد معرفة مكانه سواء كان أما أم أخا، أو للبحث عن شيء عجيب - الطائر الأخضر - أو فتاة ساحرة الجمال - المكسية بشعرها - غزيل سبع خوت - بمجرد علمه بوجودها.

والحيلة كشكل من أشكال المعرفة تمكن الضعيف من إنجاز الفعل الصعب فينتصر على من هو أقوى منه (ح32)، و يواجه هذا التأهيل من طرف البطل التأهيل بالقوة العمياء للذوات المضادة التي تمارس الظلم والاعتداء .

و قد نجد أن الذات الإجرائية تحصل على أكثر من تأهيل واحد حسب الأحوال وبشكل تعاقبي، فيمكن أن تحقق الإنجاز الأول بتأهيل واحد هو الحيلة.. ثم تقوم بإنجاز جديد بواسطة تأهيل آخر هو الحصول على الكلاب كما نجد في الحكاية (51) :

والتأهيل يمكن الذات الإجرائية من الفعل، لذلك فطبيعة الفعل تحدد طبيعة التأهيل الذي ستحصل عليه الذوات.

وكلما ازدادت أهمية التأهيل الذي ستحصل عليه الذات كلما ازدادت أهمية الإنجاز، والعكس ليس صحيحا لأنه قد يكون التأهيل ضعيفا وتحقق الذات إنجازا خارقا.

وهكذا تظل هذه الحكاية وغيرها كثير (حكاية حديدان مثل..) دليل على أن التأهيل بواسطة الحيلة يبقى أهم تأهيل تحصل عليه الذات المحتقرة والمهانة، وهي تصطدم بضرورة إنجاز الفعل، فماذا يملك طفل صغير أن يقوم به أمام غولة كاسرة؟ وماذا يملك قنفذ أن يقوم به أمام أسد ضار إذا لم يستعمل الحيلة ؟ وماذا تستطيع بنت النجار إذا لم تتسلح بالحيلة في مواجهة ابن السلطان ؟

يتعرف بطل الحكاية على مكان البحث (22) أو على موضوع البحث الذي ينوي الاتصال به (2) والبنت تعرف خبر إخوتها (ح13)، أو يتأهل بالمعرفة عبر طول دراسة (معرفة منطق الطير مثلا) قبل أن يتعرف على موضوع القيمة (11) فزوجة السلطان تنتصر على زوجها وتثبت قيمتها لأنها تعرف (20).

و تدفع المعرفة بالشيء أو بمكانه إلى الفعل في الحكاية الشعبية، فالبطل يخرج للبحث عن الكلب الغريب عندما يعلم بوجوده (22)، أو يخرج للبحث عن أحد أفراد الأسرة بعد معرفة مكانه سواء كان أما أم أخا، أو للبحث عن شيء عجيب - الطائر الأخضر - أو فتاة ساحرة الجمال - المكسية بشعرها - غزيل سبع خوت - بمجرد علمه بوجودها.

والحيلة كشكل من أشكال المعرفة تمكن الضعيف من إنجاز الفعل الصعب فينتصر على من هو أقوى منه (ح32)، و يواجه هذا التأهيل من طرف البطل التأهيل بالقوة العمياء للذوات المضادة التي تمارس الظلم والاعتداء.

و قد نجد أن الذات الإجرائية تحصل على أكثر من تأهيل واحد حسب الأحوال وبشكل تعاقبي، فيمكن أن تحقق الإنجاز الأول بتأهيل واحد هو الحيلة.. ثم تقوم بإنجاز جديد بواسطة تأهيل آخر هو الحصول على الكلاب كما نجد في الحكاية (51):

والتأهيل يمكن الذات الإجرائية من الفعل، لذلك فطبيعة الفعل تحدد طبيعة التأهيل الذي ستحصل عليه الذوات.

وكلما ازدادت أهمية التأهيل الذي ستحصل عليه الذات كلما ازدادت أهمية الإنجاز، والعكس ليس صحيحا لأنه قد يكون التأهيل ضعيفا وتحقق الذات إنجازا خارقا.

وقد يحصل التأهيل في النهاية كما في الحكاية (53)، حيث نكتشف أن الذات الإجرائية تمتلك الحيلة والخداع وتستعملها في النهاية لاسترجاع ناصية رأسها...

و أهم أشكال التأهيل في الحكاية الشعبية هو تأهيل البطل بواسطة الحيلة، فهو لا يستطيع أن يواجه الأخطار الكثيرة المحدقة به من كل الجهات إلا باستعمال الحيلة، فهي التي تساعده على مواجهة الكائنات التي تهدده بالالتهام، و تساعده على الحصول على قوته وسط منافسين أشداء، أو على موضوع رغبته : ف «حمولحرامي» يستطيع أن يقهر الغيلان لمجرد أنه يمتلك الحيلة (ح54)،وكذلك «رطل» يستطيع أن يقهر اليهودي والسلطان معا باستعمال مجموعة من الحيل (ح55)، والاحتيال والذكاء يجعل البطل ينتصر على الغولة (ح74)، و يتخذ شكل مواجهة بين البطل والغولة على مستوى الحيلة، فحيلة البطل تقارع حيلة الغولة في نوع من الاحتيال المتبادل... ونلاحظ أن حكايات كثيرة تعتمد التأهيل بواسطة الحيلة (ح77 - 78) لنصل إلى منافسة في الحيلة بين المسلم واليهودي، و بين الذئب والقنفد عندما يشتركان في المحصول (ح79) .

والتأهيل بواسطة الذكاء والحيلة (ح84) يجعل البنت العاقلة تنجو من الغولة (ح88)، و «البنت العالمة». تستطيع أن تتغلب على الأب الظالم بواسطة الحيلة (ح57) والأب يسترجع ابنه من بطن الغراب (ح58) و الفتاة تستطيع الخلاص من الفقيه الظالم بواسطة الحيلة فتدفعه إلى قتل أخته (ح63)، وبواسطة الحيلة تستطيع «بنت الشيخ الكامون» أن تتغلب على ابن السلطان.(ح90) و يخدع الذئب الأسد(ح97)، وينتصر القنفد على الذئب (ح98).

إن المعرفة تؤدي إلى الإنجاز، فعندما تعرف الزوجة بأن زوجها يستأثر باللحم كله لنفسه تلقنه درسا لتنتقم لنفسها، و عندما يعرف البطل وصية أبيه يقوم تنفيذها (ح94)، فالمعرفة إذن تؤدي إلى الإنجاز(ح99). (ح92) رغم كونها قد تتخذ في بعض الحكايات شكلا زائفا، فيدعي البطل أنه يعرف (ح85) و مع ذلك يحقق الإنجاز و يفلت من العقاب.

وفي ختام هذا الجزء يمكن القول إن التأهيل بواسطة امتلاك الذات للمعرفة يتخذ في الحكاية الشعبية المغربية الأشكال التالية:

1 - التأهيل بواسطة الحيلة التي تستعمل في أغلب الأحيان للخلاص أو للحصول على موضوع القيمة :(قوت – زواج..)

2 - التأهيل بمعرفة لا يهدف أساسا إلى الإنجاز .

3 - التأهيل بالمعرفة هو الذي يؤدي إلى الإنجاز – الوصية مثلا .

4 - التأهيل بالمعرفة الذي يهيمن على الحكاية (حكايات فك الألغاز).

5 - التأهيل المتعارض (نفس التأهيل يجمع بين ذوات متعارضة المصالح).

2 - القدرة على الفعل :

إذا كانت ذات الحكاية الشعبية المعرفة مؤهلة أساسا بالحيلة والرغبة فما هي أشكال القدرة التي تتوفر عليها والتي تمكنها من تحقيق الفعل؟

أول شكل نلاحظه هو امتلاك البطل لوسائل تمكن من الفعل ... ففي (ح 1) يتمكن الأخ من النجاة من اعتداء الأخت لكونه يمتلك الكلاب المدربة التي سوف تنقذه، والابن يتمكن من معرفة مكان أمه لكونه يمتلك القطة والذئب (ح2)، وقد تكون القدرة التي يتمتع بها البطل غير مرغوب فيها فيرسل لإنجاز مهمات مستحيلة للتخلص منه (ح 3 - 22).

وفي بعض الأحوال يكون البطل عاجزا عن تحقيق الفعل لذلك تتدخل كائنات خارقة لتخليصه من الخطر: (العجوز والملائكة في(ح4))، السلطان في حكاية الحداد (7)، الأب في حكاية البنت المدللة (9)) .

وفي بعض الأحيان تفهم القدرة على الفعل بطريقة ضمنية :(ح13) فالساف ينتقم من اللقلاق لأنه أقوى منه (ح17) ، والحصان ينجح في استرجاع الضفدعة لأنه الأقوى(ح21).

و قد يكون التأهيل بالقدرة عن طريق اختبار البطل في السباق كما في حكاية «النير بوقرن» حيث يتغلب البطل على الجميع بواسطة امتلاكه للحصان (ح11)، وقد يفشل البطل في الاختبار فيظهر عجزه وعدم تأهيله (ح15) .

والحيلة تنوب عن القوة في كثير من الحكايات الشعبية، فينهزم المؤهل بالقوة أمام المؤهل بالحيلة (ح20)، و قد يحصل البطل على القوة بامتلاكه المعرفة فهم لغة الطير

تمكنه من أن يصير سلطانا -(ح24)، أو الحصول على أدوات سحرية، فالبطل يحصل على الأدوات السحرية التالية (القبعة السحرية، السجادة الطائرة، مدخن الذهب..) فيمتلك القوة (ح23)، أو يحصل على القنديل السحري (ح25) والقصرية السحرية والدجاجة والعصا (ح29) . وامتلاك الأدوات السحرية يكسب الذات الاجرائية قوة خارقة تمكنها من تحقيق الفعل الصعب، وكلما حصل البطل على أدوات سحرية كثيرة ومتعددة كلما زادت قدرته وكفاءته وكلما استطاع تحقيق الإنجازات المستحيلة التي يكلف بها.

وقد تكون القدرة على الفعل حاسمة في تأهيل البطل كما يظهر في الحكايات التي يتأهل فيها السلوقي لإنصاف البقرة أو العنزة(ح28) ف «إنصاف » الآخرين لا يتحقق بالحيلة وحدها، لذلك لا بد أن يتأهل البطل بالقدرة حتى يتمكن من الفعل، وإعادة الحق إلى أصحابه.

وفي كثير من الأحيان يفهم التأهيل بالقدرة بشكل ضمني لأن اسم بطل الحكاية يحيل عليه، فعندما نقول مثلا: الأسد أو السلوقي فإننا نفهم تأهيلهما بالقوة :

فالسلوقي الذي ينجز فعل الإنصاف يمتلك القوة أكثر من الذئب، وهذا معروف عند من يروي الحكايات ومن يستهلكها ...فهو مؤهل بطبيعته بالقدرة التي تمكنه من الفعل (القضاء على الظالم و إنصاف المظلوم) وهكذا سنكون ضمنيا قادرين على تصنيف تأهيل الذوات بالقدرة و الاستطاعة إلى:

- تأهيل بحكم الطبيعة .
- التأهيل بامتلاك أدوات سحرية
- التأهيل بمساعدة ذوات أخرى وكائنات تمكنهم من إنجاز الفعل .

3 - الرغبة في الفعل :

يعتبر التأهيل بواسطة الرغبة تأهيلا أساسيا في الحكاية الشعبية المغربية على اعتبار أن الحكاية المغربية تقوم على تحقيق رغبة فردية وجماعية في نفس الوقت، فكيف يتمظهر التأهيل بواسطة الرغبة في الفعل عند الذوات الإجرائية في النصوص الحكائية المعتمدة في المتن ؟

فالرغبة في امتلاك الحمامة والزواج بها هي التي تولد الفعل في الحكاية (12). والرغبة في أكل البقرة هو الذي يجعل الأبناء يفكرون في حيلة لإقناع الأب بذبحها، وكذلك رغبتهم في الحرية هي التي جعلتهم يدفعون القنفذ لمواجهة الأسد (ح32). فذات الحالة هي التي ترغب في الحصول على موضوع القيمة بمساعدة الذات الإجرائية. و تحتضن الحكاية الشعبية المغربية العديد من الرغبات يمكن حصرها كالتالي: رغبة اليتامى في الطعام (ح3) و الحكاية (6). ورغبة الحداد في استرجاع ماله من اليهودي(ح7)، رغبة البنت المدللة تحقق الإنجاز (9) الرجل يحقق رغبات ابنته، الرغبة تحقق الإنجاز (10)، رغبة الأخت في استرجاع إخوتها (13)، الرغبة في الحصول على القوت (14)، رغبة ولد البومة في الحصول على ابنة الباز(15)، الأرنب ترغب في تزويج ابنتها (16)، الرغبة في الحصول على النار (14)، الرغبة في استرجاع الزوجة(21)، الرغبة في الزواج من بنت السلطان (القرع – 23)، الرغبة في الحصول على مأوى (25)، الذئب والقنفد يرغبان في الحصول على عجل البقرة (28)، الحلاق يرغب في الخلاص من زوجته (29)، الرغبة في الزواج بالأميرة(31)، الرغبة في الابتعاد من ضجر المدينة (33)، الرغبة في الحصول على المال (34)، الرغبة في الإنجاب(40 - 39 - 35)، رغبة الشيطان في إغواء الفقيه (36)، رغبة عائشة في الزواج من السلطان (42)، رغبة تحقق إنجازا سلبيا(44)،الرغبة في الحصول على القوت(48)، الرغبة في الحصول على الغنم والرغبة في استرجاع الأبناء (50)، الرغبة في الزواج من المرأة(52)، الرغبة في استرجاع ناصية الطائر(53)، الأبناء يرغبون في اتباع حرفة الأب(54)، الرغبة في الأنجاب (56)، الرغبة في الزواج من ابنة العم (58)، الرغبة في الزواج من الأميرة (60)، الرغبة في الإنجاب(61)، الرغبة في اشتراء هميم(65)، السلطان يرغب في حل اللغز(67)، الأخ يرغب في الزواج من أخته، رغبات الفتيات715) الرغبة في الإنجاب (75-73-72) رغبة الأخت في الزواج(77)، الرغبة في الإنجاز (80)، رغبة الحصان في الزواج من الفتاة (81)،الأخ يرغب في الزواج من أخته (83)، رغبة الأخوين في الزواج من الأخت (86)، رغبة ابن العم في الزواج من بنت عمه (87)، رغبة الرجل في الزواج من الغولة (89)، رغبة المرأة في الحصول على اللحم(95)، رغبة الأب في ابنته(96)، الذئب يرغب في القوت(97)، الرغبة في الحصول على القوت(98).

و يمكن اختزال هذه الرغبات في الأشكال التالية :

- الرغبة في الطعام .
- الرغبة في الإنجاب .
- الرغبة في الزواج .
- الرغبة في اللقاء مع الأهل .
- الرغبة في استرجاع شيء مفقود.
- الرغبة في الحصول على المال. الرغبة في الفرجة على العجيب .

ج - مرحلة الإنجاز في الحكاية الشعبية المغربية :

كيف تتمظهر بنية الإنجاز في الحكاية الشعبية باعتبارها أهم مرحلة في الخطاطة السردية القاعدية ؟

إذا ما تأملنا المتن الذي نشتغل عليه وجدنا أن الإنجازات التي تقوم بها الذوات الإجرائية تنحصر حسب حزم الإنجازات التالية والتي سوف نرتبها حسب الأهمية داخل الحكايات الشعبية :

- الخلاص حيث يحاول البطل التخلص من ورطة أو مأزق أو كائن شرير..

- الانتصار تقريبا حيث تنتصر الذات الإجرائية على الذات المعادية وتحقق برنامجها السردي ..

-الحصول حيث تحصل الذات الإجرائية على بغيتها أو تقوم بإنجازها للحصول على موضوع قيمة معين ..

- الزواج حيث يكون الإنجاز الأساسي في الحكاية الشعبية هو الزواج من الأميرة وابنة السلطان .

-استرجاع حيث يقوم البطل باسترجاع موضوع قيمة ضاع منه .

- غياب الإنجاز حيث لا تستطيع الذات الإجرائية تحقيق أي إنجاز. و نجد- بدرجة أقل - أشكالا أخرى من الإنجاز:

- إعادة الاعتبار للذات المهانة حيث يقوم البطل بإعادة الاعتبار لقريب له (الأم \ الأب ..).

- إنصاف حيث تقوم ذات إجرائية بإنصاف ذات أخرى. إنقاذ، تحقيق، انتقام، تنفيذ، اعتداء، فقدان...... و قد يفشل الإنجاز لأنه يحركه ظلم الآخرين: فالمرأة تظلم الراعي الذي ترغب في استبقائه بالرغم منه فتضع له في خبزه سما فتفقد أولادها جزاء ذلك، ففشل إنجاز المرأة راجع إلى أنه لا يستجيب لأخلاقية الحكاية، وهي أخلاقية تجعل كل إنجاز لا يستجيب لتصورها إنجاز فاشل ومحكوم عليه بالفشل:

[(ذ ٨ م$_1$) ⟵ (ذ ٧ م$_1$) ⟵ (ذ ٧ م$_2$)]

إن الظلم يعمق الضياع ويجعل الظالم يفقد كل شيء في النهاية: فأبناء المرأة يموتون كلهم بالسم المعد أصلا للراعي . وهذا ما نجده في الحكاية رقم(100) حيث تفقد زوجة الأب وابنتها حياتهما لأنهما اعتدتا على « الربيبة » - بنت الزوج، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن إنجاز الظالم محكوم عليه بالفشل منذ البداية.

و يؤدي سوء تقدير العواقب إلى فشل الإنجاز كما في الحكاية (68)، فالمرأة تشتري « همين » من العطار دون أي ضرورة لذلك ودون مراعاة النتائج، لذلك تفقد حياتها في النهاية على يد ما اشترته :[(ذ ٧ م ⟵ ذ ٨ م ⟵ ذ ٧ م ⟵ ذ ٧ م$_1$)]

فلم تكن هناك ضرورة لشراء «همين» بل الفضول هو الذي دفع المرأة إلى ذلك، وهذا ما جعل الإنجاز يفشل.

وقد يؤدي الحمق إلى غياب الإنجاز في الحكاية كما في الحكاية (30)، فالزوجان الأحمقان يضيعان كل شئ لتموت الزوجة في النهاية ، فالإنجاز في هذه الحكاية ليس له أهمية لأنه متعلق بصفات سلبية للشخصية - الحمق ، فالوصف يؤثر على الإنجاز ويفقده معناه :(ذ ٨ م ⟵ ذ ٧ م ⟵ ذ ٧ م ⟵ ذ ٧ م)

والإنجاز - في هذه الحالة - تأكيد على حالات الانفصال المتعاقبة لأن الأمر يتعلق بتكريس حالات الفقدان.

وقد يفشل الإنجاز لأن الذات ليست مؤهلة تأهيلا كافيا، فولد موكة يفشل في الاختبار لأنه مدع ، ولا يتوفر على المؤهلات الكافية للنجاح في الاختبار الذي نظمه

«الساف» (الصقر) ليعرف مؤهلاته الحقيقية، وهذا أيضا يؤكد حالات الانفصال وحالات الفشل. (ح 15)

إن عجز ذات الحالة وعدم قدرتها على الفعل يجعلها تفشل في الإنجاز، فالأخت تفشل في هروبها من أخيها، ليتزوج بها في النهاية (ح68).

د - مرحلة الجزاء في الحكاية الشعبية المغربية:

يرتبط الجزاء بالتسخير في الحكاية الشعبية لأن التسخير يقتضي منطقيا جزاء الذات الإجرائية التي قامت بالإنجاز... وغياب الجزاء يقتضي غياب التسخير، إلا أن وجود الجزاء في الحكاية لا يعني بالضرورة وجود التسخير..

وإذا كان التسخير هو تكليف المرسل لذات إجرائية بالقيام بالإنجاز، فإن الجزاء هو في الحقيقة فعل تقويمي يقوم به المرسل للحكم على مدى نجاح الإنجاز ومطابقته للمطلوب ولأخلاقية الحكاية ككل.

فإذا تم الحكم على الإنجاز بأنه مطابق للمطلوب حصلت الذات الإجرائية على مكافأة وإذا كان الإنجاز لا يستجيب للمطلوب تعرضت الذات للعقاب.

وبما أن الحكاية تقوم في الغالب على برنامجين سرديين متعارضين، فالجزاء يكون مزدوجا عبارة عن عقاب للواحد ومكافأة للآخر.

وإذا كانت الذات الإجرائية قد حصلت على التأهيل الملائم فلأنه ينتظر منها إنجاز الفعل، وهذا الفعل يحظى بجزاء مناسب داخل الحكاية الشعبية المغربية حسب مبدأ تعرفه الحكاية في العالم كله وهو: «عقاب الأشرار ومكافأة الأخيار».

فالأخلاقية التي تنظم المعنى في الحكاية قوية جدا وهي تمفصل الفضاءات إلى عالمين: عالم الشر وعالم الخير. وتمفصل الشخصيات إلى ذوات وذوات مضادة وتمفصل الجزاء إلى عقاب وإلى مكافأة، وهذا يعني أن الحكاية تمرر من خلال بنية الجزاء تصورها الأخلاقي للفعل البشري، ويمكن جرد مجموع الأحداث التي تقيم سلبا أو إيجابا في الحكاية الشعبية المغربية .

و مرحلة الجزاء هي نعت للإنجاز بكونه صحيحا أو خاطئا «إنها تنميط لملفوظات الحالة، وكذلك هي محاولة النظر إلى ملفوظات الحالة حسب ثنائية الظاهر والباطن.

إن تراجع دور المرسل في الحكاية الشعبية المغربية يجعل دوره التقييمي لفعل البطل ضعيفا جدا لأن الجزاء يتعلق منطقيا بالتسخير، فالتسخير الذاتي وغياب التسخير يجعلان الجزاء في معظم الأحيان جزاء ذاتيا، فيغيب تقويم المرسل لفعل الذات الإجرائية ليفسح المجال لتقويم تلقائي وضمني يمارسه الوعي الجمعي الذي يقوم بتنشيط الأفعال و تنظيم العمليات، ويمكن أن نعرض أشكال الجزاء حسب أهمها في الحكاية الشعبية على الشكل التالي :

أولا: العقاب الذي يحتل مكانة مهمة في الحكاية الشعبية المغربية.

ثانيا : الزواج كمكافأة للبطل على تحقيقه للإنجاز .

ثالثا : حصول على موضوع معين والفوز على الخصوم.

رابعا : لقاء وتصالح.

خامسا: استرجاع.

سادسا : غياب الجزاء.

هذه هي الأشكال الأساسية للجزاء في الحكاية الشعبية ويمكن تقسيم هذا الجزاء بشكل عام إلى نوعين:

1 - العقاب

2 - المكافأة وتشمل (الزواج - الحصول - المصالحة - الفوز).

ولا بد من الملاحظة أن لحظة الجزاء تهيمن عليها لحظة العقاب رغم أننا نجد الحكاية غالبا ما تنتهي بلحظتين للجزاء : مكافأة الخير وعقاب الشرير.

وقد لا يحتاج الأمر إلى تقويم للإنجاز أو الكشف عن طبيعته بطريقة رمزية من خلال مخاطبة القنديل و استرجاع الحكاية .

إن هيمنة «الوعي الجمعي» الذي يصنف الأعمال الشريرة التي تستحق العقاب والأعمال الخيرة التي تستحق المكافأة لا يترك المجال لأي فعل تقويمي ذاتي في الحكاية الشعبية المغربية.

فالاعتداء على الغير أو على الذات والظلم والحمق والغرور والطمع وعدم تقدير العواقب، وعدم احترام العهود والسرقة واحتقار الضعيف وعدم احترام وصية الأب وظلم الأقارب، وتضييع الزوجة واحتقارها ... كل هذا يؤدي إلى أسوإ عقاب يتجسد بشكل عنيف في تمزيق جثة المعتدية (خاصة) أوالمعتدي بربط جسده بين جمل عطشان يجره جهة الماء وجمل جوعان يجر جسده جهة الشعير، وتترك الحكاية الشعبية المغربية للمتلقي تصور هذا المشهد العقابي بنفسه ...

والملاحظ أن بنية العقاب أقوى من باقي أشكال الجزاء، وتأكيد الحكاية الشعبية المغربية على لحظة العقاب محاولة منها لتقويم عام للأخلاق الاجتماعية وتوجيهها إلى تكريس عالم يتم فيه احترام القيم الاجتماعية المختلفة، ولن يتحقق هذا الأمر إلا بتخويف الطفل وتنبيه الراشد إلى أن الظالم لغيره و المعتدي على قيم الجماعة ومثلها لا بد أن ينال جزاءه، من ثم تندر حالات العفو عن المذنب إلا في حالات قليلة عندما تكون علاقة القرابة معه قوية (مثل الأم أو الأخت).

أما المكافأة فهي في أغلب الأحيان هدف تسعى الذات الإجرائية لتحقيقه منذ البداية فهي تميل أكثر إلى كونها طموحا فرديا أكثر من كونها تنتمي إلى الشأن العام في حالة العقاب الذي يهدف أساسا إلى حماية مقومات ومثل الجماعة.

1 - عقاب :

تعتمد الحكاية الشعبية كثيرا على بنية العقاب التي تحضر كثيرا في عدد مهم من النصوص الحكائية، فالذي يرتكب الشر لا بد له من العقاب في نهاية المطاف، إلا أن العقاب قد يختلف شكلا ودرجة، لكنه يظل حاضرا وملموسا لأن الحكاية الشعبية بشكل عام لا تقبل أن يظل المعتدي بدون عقاب.

إلا أن الشكل الأساسي للعقاب هو فقدان المعتدي لحياته .. ففي حكاية «بوتكرتيل» (10)

تفقد الأم حياتها لأنها أرادت الزواج من الغول وأخذت اليه المال خفية عن ابنها، وفي حكاية «المرا والسبع» يقتل الأسد المرأة لأنها شتمته وأساءت إليه رغم كونه قد ساعدها على الوضع وأنقذ حياتها (38)، وفي حكاية - القط الحاكم - يقتل الأخ أخته لأنها حاولت الخلاص منه بمساعدة الصيادين حتى يمكنها الزواج (51)، وفي حكاية «الطير المغني» يقتل الرجل نساءه المعتديات بأن يشدهن إلى « جمل عطشان

وجمل جوعان » حتى يتمزقن إلى أشلاء(71)، وفي حكاية «الطير بوجلالج» يتم قتل
المعتديات (7)، وفي حكاية «جوج خواتات» يقتل الأب ابنته وزوجته لأنهن اعتدين على
ابنته الأخرى بدافع الغيرة (100)، وفي حكاية «تفاح لعمايري» تعاقب العجوز بأن تشد
إلى «جمل عطشان وجمل جوعان» (80) وفي الحكاية «الجازية وخوها يقتل السلطان
نساءه اللواتي اعتدين على الجازية، وفي حكاية «السايح» يقتل الأخ أخته بعد اكتشافه
لخيانتها لابن عمها (4) وفي حكاية «طير الغزلان» (86) يقتل الأب ابنه الذي قتل أخاه
غدرا، وفي حكاية «للي تزوج على بناتو» (80) يقتل الرجل الذي اعتدى على البنت، وفي
حكاية «حساين الحداد» يتم قطع رأس اليهودي الذي سرق مال الحداد(92)
وفي حكاية «سميمع الندى» يقتل البطل - المجوط - الأقرع - الذي اعتدى على
خاله وقتله (64)، وفي حكاية «بلفيوح» تقوم الغولة بقتل الرجل الطماع، وفي حكاية
«زوقة مرقة» يتم قتل الفقيه الذي اعتدى على البنت (63)، وفي حكاية «حمين والغولة»
يقتل حماين الغيلان بالحديد والنار(82)، وفي حكاية «كلب محزم بوذنيه» يقتل الكلب
الغول(22) وفي حكاية «الساف وبرارج» يقتل الصقر اللقلاق الذي اعتدى على فراخه،
وفي حكاية «معيزة ومعيزيزة» تقتل العنزة الذئب الذي اعتدى على خرافها (50)، وفي
حكاية « الذيب والقنفد والبقرة» يفترس السلوقي الذئب الذي اعتدى على البقرة(28)،
وفي حكاية الذيب بونوارة يفقد الذئب حياته لأنه اعتدى على نفسه وعلى أسرته (27)،
وفي حكاية «الشوكة» يفترس الكلب الرجل (الذئب) المدعي والطماع (08)وفي حكاية
«الأحمقان» يكون العقاب هو فقدان الزوجة لحياتها وفقدان الزوج لما يملك(30).

إن العقاب في حد ذاته فقدان تمارسه ذات إجرائية على الشرير لتفقده شيئا يملكه، وبمعنى آخر فإن العقاب بدوره إنجاز يحتاج إلى تأهيل الذات الإجرائية التي قادت برنامجها السردي بنجاح والتي تستطيع في الأخير أن تنقل الذات المضادة (التي ارتكبت الشر) من حالة اتصال إلى حالة انفصال، ولكي تقوم بهذا التحويل لا بد أن تكون حاصلا على موضوع صرفيا هو القدرة على الفعل

وللعقاب أشكال متعددة في الحكاية يمكن اختزالها فيما يلي:

1 - عقاب بقتل المعتدي سواء كان رجلا أم امرأة أو حيوانا أوكائنا خارقا ..
2 - عقاب بواسطة الضرب.
3 - عقاب بواسطة الوقوع في ورطة.

4 - عقاب بواسطة فقدان (الطعام + أسنان + ذيل + جلد).

أما أنواع العقاب فيمكن التمييز بين نوعين أساسين:

1 - عقاب تمارسه الذات الإجرائية

2 - عقاب إلاهي

2 - زواج:

يختلط الزواج كإنجاز بالزواج كجزاء في الحكاية الشعبية المغربية، فالزواج يعتبر في كثير من الحكايات ليس كجزاء فقط، ولكن أيضا كإنجاز أساسي للذات الإجرائية خاصة إذا كان البطل فقيرا أو يرغب في الزواج بالأميرة لتغيير وضعيته المادية والاجتماعية.

فالزواج بالأميرة حلم يستطيبه الجميع ليخرج من وضعية الفقر والكدح إلى وضعية الشرف والبذخ والسلطة.

فنجد البطل الفقير الذي لا يجد ما يسد به رمقه يطلب من أمه أن يتزوج بالأميرة، وبالفعل يتحقق له ذلك بطريقة خيالية (كالحصول على الخاتم السحري أو طاقية الإخفاء ...)، أو البطلة المشردة واليتيمة تتزوج من ابن السلطان فتخرج من حالة اليتم والاحتقار إلى حالة الاعجاب، فالبنت المشردة الهاربة من الغولة في حكاية «المعزة والغولة» (89)تتزوج من السلطان، وغالبا ما يتعرف السلطان على البنت بواسطة خادم من خدمه ويصل إلى الإمساك بها بسبب العجوز.

وقد يستعين السلطان باليهودي - الذي يشتغل بالعطارة و يتجول بين النساء لقضاء أغراضهن المختلفة و يرسله ليخدع البنت ويذهب بها إليه حتى يتزوج بها كما في حكاية «مش غنين»(74). و نفس الأمر نجده في حكاية «الصوف»(05) حيت تلتجئ الطفلة خوفا من أبيها وزوجة أبيها إلى النخلة التي توجد مشرفة على بئر فتنعكس صورة وجهها في صفحة ماء البئر فينظرها خادم السلطان الذي جاء للاستسقاء، فيخبر السلطان الذي سيكلف العجوز بالقبض عليها وعندما يتمكن من القبض عليها يتزوج بها.

وفي حكاية «حبيقة والغول» (19) تستطيع الفتاة أن تنجو من الغول بفضل ذكائها وأن تتزوج من السلطان.

وهذا ما يحدث في الحكاية (39) فالبنت دجاجة «الفقيرة» المحتقرة تستطيع أن تتزوج من السلطان. وتستطيع الفتاة اليتيمة في حكاية (70) «عايشة والحوتة» الزواج من السلطان والتغلب على باقي المنافسات بفضل السمكة التي تمدها كل مرة بلباس فاخر مختلف، فزواج الفتاة بالسلطان جزاء تعويضي عن اليتم والاحتقار الذي تعيشه في البداية، وفي الحكاية (44) «شاري الهم بالدرهم» تقوم «البنت المدللة» بالهروب من مطاردة العفريت لتصل إلى بيت اليهودي فيتعرف عليها السلطان ويتزوج بها في نهاية الحكاية ، وقد يكون الجزاء عبارة عن زواج ثنائي حيث يتزوج الاثنان في بيت السلطان كما في الحكاية (74) فتتزوج الأخت من السلطان ويتزوج الأخ من ابنة السلطان، أو في حكاية «الصوف»(05) حيث تتزوج الفتاة من السلطان والأخ من ابنة السلطان كنوع من التعويض عن وضعية اليتم والفقر وكإنصاف للبطلين عن فقدان الأم، فالحكاية الشعبية تتعاطف في مرحلة الجزاء - مع وضعية الفقر والبؤس، وقد تتزوج بنت السلطان من رجل فقير كما في حكاية «البنت العالمة» (57)حيث تتزوج بنت السلطان من السفاج في النهاية و هو نوع من قلب الآية فابنة السلطان التي لا يهمها المال تتزوج من رجل فقير صاحب مهنة وضيعة ...

وقد يكون الجزاء عبارة عن زواج جماعي تقوم به الذات الإجرائية كاعتراف بالإحسان الذي قام به الآخرون اتجاهها، فالفتاة تقوم بتزويج جميع الصيادين (المتواجدين في بيت الغابة) ببنات السلطان كما في حكاية « العاقلة والحمقاء » (84) حيث تتزوج الفتاة بأصغرهم وتقوم بتزويج أخوة زوجها جميعا في النهاية، وفي حكاية «لالة خلالة خضرا » (96) تلجأ الفتاة إلى بيت الصيادين السبع وتتزوج بأكبرهم، لتقوم في النهاية بتزويج باقي الإخوة ببنات الشيخ، هكذا تنتهي الحكاية بفرح الجميع.

ويمكن اختزال أشكال الزواج في الحكاية الشعبية المغربية في التالي:

1 - زواج فتاة فقيرة بالسلطان أو ابن السلطان.

2 - زواج فتى فقير بابنة السلطان.

3 - زواج ابنة السلطان برجل فقير.

4 - زواج الأخ وأخته في قصر السلطان.

5 - زواج السلطان بالفتاة الذكية.

6 - زواج الفتاة بأصغر \ أو أكبر سكان كوخ الغابة.

7 - زواج جماعي.

8 - زواج ابن العم بابنة عمه.

9 - زواج محرم.

10 - استرجاع:

في بعض الحكايات يكون استرجاع ذات الحالة أو ذات الفعل لما ضاع منه من موضوعات القيمة هو الذي يشكل لحظة الجزاء في الحكاية الشعبية المغربية، فالذات تحصل على الموضوع لكن سرعان ما تنفصل عنه ليكون الجزاء هو استعادة ما ضاع، ففي حكاية «أمسيسي والقبرة»(53) تضيع القبرة عرفها لخطأ ارتكبته فتصلح الخطأ وتستعيده في النهاية. وفي حكاية «الخاتم»(31) يضيع البطل الخاتم السحري في البحر ويسترجعه في النهاية من بطن السمكة.

وفي حكاية «لفكرون والجرانة»(21) يسترجع الغيلم زوجته في نهاية الحكاية بمساعدة الحصان.

أما في حكاية «لفقيه» فيكون جزاء اتباع البطل لوصية أبيه وعرفانه اتجاه صديقه هواسترجاع أبنائه الثلاثة.. ويمكن إجمال حالات الاسترجاع في الحكاية فيما يلي:

1 - استرجاع ما ضاع من الذات.

2 - استرجاع الخاتم السحري من بطن السمكة.

3 - استرجاع الزوجة.

4 - استرجاع الأبناء.

5 - غياب الجزاء.

في بعض الحكايات الشعبية المغربية تغيب لحظة الجزاء ولا تظهر بوضوح كلحظة نهائية من البناء السردي.. ففي حكاية «الساف وولد موكة» (15) يغيب الجزاء الذي هو

[illegible] ابن البومة بيض الصقر، لأن الأول قد فشل في الاختبار فالفشل إذن يؤدي إلى غياب المكافأة وهذا الغياب يتخذ في نفس الوقت شكل عقاب.

وفي حكاية «الأرنب والسبع» (16) يغيب جزاء الفأر الذي تغلب على الأسد لينصف «الأرنب» لأن هذا الإنجاز يدخل في باب الواجب الذي لا يتطلب أي جزاء.. وفي حكاية «بو يقظان» (6) لا تظهر لحظة الجزاء لغياب منطق واضح يلم شتات الأحداث، فالحكاية أشبه بهذيان أو تداعي الأحداث تغيب فيه العلاقة السببية بين أحداث الحكاية، فسقوط البرغوث في القدر يؤدي إلى مجموعة من الأحداث التي تقوم بها شخصيات متنوعة، وهذه الإنجازات «الحمقاء» لا تتطلب أي جزاء. كذلك في حكاية - أنا فقرتو وانت غنية - (91) تغيب لحظة الجزاء بالمعنى المتعارف عليه لطغيان القدر وهيمنته على سيرورة الأحداث، فليس هناك أي جزاء لعبثية الإنجاز البشري أمام سيرورة القدر. أما في حكاية «أوشن أخراز» (97) فيغيب الإنجاز لأن الذئب يستطيع أن ينجي نفسه من العقاب عندما يتخلص من مطاردة الأسد له. (75)

وفي النهاية يمكن إجمال حالات غياب الجزاء في الأشكال التالية :

1 - غياب الجزاء نظرا للعجز عن الإنجاز.
2 - غياب الجزاء نظرا لأن الإنجاز واجب.
3 - غياب الجزاء لغياب العلاقة المنطقية بين الأحداث.
4 - غياب الجزاء لهيمنة القدر.
5 - غياب الجزاء بالنجاة من العقاب.

4 - البنية السردية القاعدية في الحكاية الشعبية المغربية :

تتكون البنية السردية من انتظام لحظات الخطاطة السردية القاعدية في شكل خطي ينتقل من لحظة التسخير فالتأهيل ثم الإنجاز وتنتهي بلحظة الجزاء حسب روابط سببية و منطقية .

و هذا يجعلنا نطرح مجموعة من الأسئلة :

- إذا كان التسخير غائبا فما هي التركيبات السردية الممكنة ؟
- إذا كان الجزاء هو العقاب فهل يعني بالضرورة وجود مكافأة للبطل ؟

عبارة عن زواج ابن البومة ببنت الصقر، لأن الأول قد فشل في الاختبار فالفشل إذن يؤدي إلى غياب المكافأة وهذا الغياب يتخذ في نفس الوقت شكل عقاب.

وفي حكاية «الأرنب والسبع» (16) يغيب جزاء الفأر الذي تغلب على الأسد لينصف حماته - الأرنب - لأن هذا الإنجاز يدخل في باب الواجب الذي لا يتطلب أي جزاء.. وفي حكاية «بريغتان» (6) لا تظهر لحظة الجزاء لغياب منطق واضح يلم شتات الأحداث. فالحكاية أشبه بهذيان أو تداعي الأحداث تغيب فيه العلاقة السببية بين أحداث الحكاية، فسقوط البرغوث في القدر يؤدي إلى مجموعة من الأحداث التي تقوم بها شخصيات متنوعة، وهذه الانجازات «الحمقاء» لا تتطلب أي جزاء. كذلك في حكاية - أنا فقرتو وانت غنيه - (91) تغيب لحظة الجزاء بالمعنى المتعارف عليه لطغيان القدر وهيمنته على سيرورة الأحداث، فليس هناك أي جزاء لعبثية الإنجاز البشري أمام سيرورة القدر. أما في حكاية «أوشن آخراز» (97) فيغيب الإنجاز لأن الذئب يستطيع أن ينجي نفسه من العقاب عندما يتخلص من مطاردة الأسد له. (75)

وفي النهاية يمكن إجمال حالات غياب الجزاء في الأشكال التالية :

1 - غياب الجزاء نظرا للعجز عن الإنجاز.
2 - غياب الجزاء نظرا لأن الإنجاز واجب.
3 - غياب الجزاء لغياب العلاقة المنطقية بين الأحداث.
4 - غياب الجزاء لهيمنة القدر.
5 - غياب الجزاء بالنجاة من العقاب.

4 - البنية السردية القاعدية في الحكاية الشعبية المغربية :

تتكون البنية السردية من انتظام لحظات الخطاطة السردية القاعدية في شكل خطي ينتقل من لحظة التسخير فالتأهيل ثم الإنجاز وتنتهي بلحظة الجزاء حسب روابط سببية و منطقية .

و هذا يجعلنا نطرح مجموعة من الأسئلة :

- إذا كان التسخير غائبا فما هي التركيبات السردية الممكنة ؟
- إذا كان الجزاء هو العقاب فهل يعني بالضرورة وجود مكافأة للبطل ؟

- ماهي الحالة التي يكون فيها الإنجاز غائبا ؟
- كيف تستطيع الذات الإنجاز رغم عدم وجود التأهيل ؟

إن طبيعة تركيب هذه اللحظات السردية فيما بينها تضفي خصوصية على البنية السردية للحكاية الشعبية المغربية، بالإضافة إلى حضور أو غياب لحظة من هذه اللحظات.

فإذا قمنا بقراءة من الخلف أي بقراءة تتدرج من مرحلة الجزاء حتى مرحلة التسخير عبر الإنجاز فالتأهيل فإننا نلاحظ ما يلي:

فإذا كان العقاب والزواج هو الذي يغلب على لحظة الجزاء، وإذا كانت لحظة الجزاء هي وقفة لتثمين الإنجاز فإننا نلاحظ تداخل اللحظتين وتطابقهما بحيث تكون لحظة الإنجاز هي نفسها لحظة الجزاء وذلك لأن تحقيق الإنجاز يتخذ في نفس الوقت صفة جزاء (مكافأة تقدمها الذات الإجرائية لنفسها وذلك لغياب المرسل الذي يقوم بتقويم إنجاز البطل) هكذا تقوم الذات الإجرائية باختيار الجزاء الذي يناسبها فتقوم بالإنجاز تبعا لذلك.

تسخير	تأهيل	إنجاز جزاء
تسخير ذاتي غياب التسخير	رغبة قدرة معرفة	زواج

فالزواج بابنة السلطان أو بابن السلطان ليس إنجازا فقط بالنسبة للذات الإجرائية بل هو جزاء أيضا يحقق من خلاله البطل رغبته وتتويج لما يتأهل به البطل من معرفة وقدرة على مواجهة الأخطار المختلفة، و الزواج هو تحقيق لرغبة قد تتمظهر في اللحظة الأولى في الحكاية .

فكيفما كان شكل التسخير وشكل التأهيل فإنه عندما يكون الإنجاز هو الزواج تتطابق لحظة الجزاء مع لحظة الإنجاز رغم أن الزواج قد يتزامن مع العقاب .

الجزاء	الإنجاز
عقاب	حصول استرجاع انتقام خلاص انتصار إنصاف

أما إذا كان الجزاء هو العقاب فمن جهة أخرى تكون المكافأة حاضرة بشكل أو بأخر، و يكون الإنجاز على شكل حصول أو استرجاع أو انتقام أو خلاص و انتصار أو إنصاف، و قد يغيب الإنجاز فتكون النتيجة هي العقاب، كما يتخذ العقاب شكل فقدان :

تسخير ذاتي	التأهيل بواسطة الحيلة	حصول خلاص	عقاب زواج

هكذا نتوصل إلى وجود بنية سردية أساسية تتحكم في السردية في الحكاية الشعبية المغربية و هي كالتالي :

فبطل الحكاية يقوم بالفعل لدافع شخصي غالبا (هيمنة الذاتية)وفي أغلب الأحيان يتأهل بالحيلة لمواجهة من هو أقوى منه ويهدف من وراء الإنجاز إلى الحصول على موضوع القيمة أو تخليص نفسه من الخطر ليعاقب العدو في النهاية ، و لتقوم الذات الإجرائية لتقديم الجزاء لنفسها كجزاء ذاتي في أغلب الأحيان .

في أغلب الحكايات لا نجد شخصية المرسل الذي يقوم بالتسخير بل شخصيتي البطل و البطل المضاد (المكافأة - العقاب) اللذين يتنازعان نفس موضوع القيمة. فالبنية المهيمنة على الحكاية هي :

الذات ⟵ الموضوع ⟵ الذات المضادة

تسخير ذاتي	حيلة - معرفة	حصول	عقاب
غياب التسخير	حيلة	استرجاع - خلاص	زواج

كيف نفسر إذن هيمنة غياب التسخير على حكاياتنا الشعبية ؟

هل يعود ذلك إلى هيمنة الحاجة (الضرورة) و الصدفة على العمل السردي حيث تجد الذات الإجرائية نفسها مضطرة للقيام بالإنجاز لأنها في وضعية لا تسمح لها بغير الفعل و ماذا يعني غياب عنصر الإرادة بالنسبة للذات ؟

و هل تؤرخ الحكاية بذلك لبداية تفسخ النموذج الجماعي و تفكك علاقات القرابة المبني على نظام جماعي قبلي ؟

و في مواقف أخرى تقوم الذات الإجرائية بالإنجاز بالمصادفة فقط و دون أي تخطيط مسبق لأنها مثلا تترك في الغابة و تصادف منزلا فيه الغولة لذلك عليها أن تواجه هذه الأخيرة و تنتصر عليها.

و لعل الإشكالية تتعلق بأن التخطيط العام الذي يؤطر أجواء الحكاية هو تخطيط يفوق تخطيط البشر لأنه يرتبط بسلطة القدر في الحكاية الشعبية بشكل خاص وبالثقافة الشعبية بشكل عام.

فأمام سيطرة القدر على الحكاية يظهر إنجاز الأفراد باهتا و محدودا و لعل هذا ما يفسر قلة الإنجاز في الحكاية.

إن البطل المتسلح بالحيلة يحقق الإنجاز دون أن ينفصل عن إرادة عامة للمحكي متعالية و تتحكم في المصائر فتقلب الأدوار بشكل يجعل لبرنامجها السردي المستتر اليد العليا في تحقيق الإنجاز فنكون أمام ازدواج للبرنامج السردي مابين الظاهر الذي يقوم فيه البطل بالإنجاز و يواجه البطل المضاد، و ما بين المستتر الذي يمسك بخيوط السرد و ينظم الأحداث من وراء ستار ليصل بها إلى نهاية حتمية و هذا البرنامج المتخفي و الشامل هو ما فضلنا تسميته - بلا وعي المحكي - إنه نشاط مسبق منظم للدلالة له برنامج بسيط و محدد يجند له كل عناصر المحكي حتى يبلغ قصده .

من البديهي أنه لكي يتحقق الفعل لابد من التأهيل لكن التأهيل ضعيف بشكل عام في حكايتنا الشعبية، و يعود الأمر إلى عوامل متعددة منها أن المتن الذي اعتمدناه ليس متنا متجانسا و أن الحكاية تفقد التفاصيل كلما فقدت شروط روايتها ....

و لكن على كل يبقى من الملحوظ عدم الاهتمام بلحظة التأهيل التي تقتصر في أغلب الأحيان على التأهيل بواسطة الحيلة.

و تهيمن الحيلة على التأهيل في حكاياتنا الشعبية فالبطل الصغير و الضعيف يحتال على من هو أقوى منه ليهزمه في النهاية فهل يعود ذلك إلى أن الحيلة أسلوب الجماعة للعيش باعتبارها تحتال على الطبيعة والسلطة السائدة. فالذات الإجرائية الضعيفة و المحتقرة تستطيع بواسطة استغلالها لطاقتها الذهنية أن تتغلب على القوة المادية فهل يعني ذلك أن الحكاية الشعبية المغربية تحتفل بالقوة الروحية و المعنوية و تجعلها قادرة على مواجهة القوة المادية التي تتميز بالغباء و الظلم.

ليس التأهيل بواسطة الحيلة هو التأهيل الوحيد فهناك التأهيل بواسطة المعرفة فما أن يعرف البطل حتى ينجز و هكذا فإن الذات العارفة تمارس تأثيرها على البطل و تدفعه إلى تحقيق الفعل مما يعني في حد ذاته شغف البطل بالمعرفة .

وهناك الواجب الذي يدفع البطل إلى الفعل كتأكيد للانتماء إلى قيم معينة ينبغي الدفاع عنها و الالتزام بها و كذلك القدرة لكنها قليلة جدا مما يعني أن الحكاية لا تحتفي كثيرا بالبطل الذي يملك القوة بل بالعكس تهتم أكثر بالبطل الضعيف.

و نجد البطل يمتلك أيضا عدداً من الأدوات السحرية التي ترتبط أكثر بتحقيق رغبة صعبة التحقق كزواج الشاب الفقير ببنت السلطان عندما يمتلك الخاتم السحري أو قبعة الإخفاء أو سجادة الطيران و قد يحصل البطل على المساعدة من طرف كائنات وأشخاص لتحقيق رغبته .

تحتفل الحكاية الشعبية المغربية بالبطل الفقير المحتقر سواء كان ذكرا أم أنثى، والذي يقوم من تلقاء ذاته و دون أي تسخير، و الذي يتأهل خاصة بالحيلة و القدرة على التفاعل مع المواقف و المستجدات ليحقق الإنجاز الذي هو أساسا إنجاز اتصالي يتحقق فيه انتصار البطل و تحقيق الرغبة و بشكل عام يتم فيه إعادة التوازن إلى المحكي الذي ينطلق من وضعية فقدان التوازن، ليقوم بقلب الأدوار في النهاية وتكون النتيجة مزدوجة :حصول البطل على المكافأة و عقاب الشرير و المعتدي..

و الحكاية الشعبية المغربية هي حكاية إنصاف أكثر منها أي شيئ آخر، إنصاف

للفرد المحروم الذي إذا أراد أن يعيش عليه أن يحتال في ظل ظروف كانت تتميز بقلة الأمن و الندرة في و سائل الرزق و هيمنة القوي على الضعيف.

إن البنية السردية ليست بنية مجردة فنحن ننظر إليها على أنها تختزن الواقع و الأحلام و التطلعات، و من خلال البنية الحكائية المستخلصة نصل إلى اقتراح لتصنيف الحكايات الشعبية المغربية - حسب البنية السردية القاعدية إلى مايلي:

حكايات قديمة - سحرية وعجائبية	تسخير	تأهيل متعدد	إنجاز متعدد	جزاء
حكايات الغول الغبي	غياب التسخير	تأهيل بالحيلة	إنجاز	جزاء ذاتي
حكايات البحث عن القوت	تسخير ذاتي	تأهيل بالحيلة	إنجاز محدود	جزاء ذاتي
حكايات القدر	غياب التسخير	التأهيل	غياب الإنجاز	غياب الجزاء
حكايات الحمق	غياب التسخير	غياب التأهيل	غياب الإنجاز	الجزاء

و قد حاولنا في هذا التصنيف أن نبقى قريبين من نصوص حكاياتنا الشعبية لكن مع ذلك لا بد أن نسجل صعوبة تصنيف الحكاية الشعبية المغربية لتداخل الأشكال والبنيات و المضامين والموضوعات و صعوبة حصر الحدود بين الحكايات، وسيحاول الباب الثالث أن يلقي المزيد من الضوء على حكاياتنا الشعبية .

القسم الثالث

بنية المتخيل
في الحكاية الشعبية المغربية

الفصل الأول

في مكونات المتخيل

تتضمن الحكاية الشعبية الكثير من الصوروالرموزحتى أننا يمكن أن نعتبرها متحفا حيا للمتخيل الشعبي الذي احتفظ على الصور و الرموز الجماعية مدة طويلة، ولا يمكن إنكار ما لهذا الأمر من أهمية لأنه يقدم لنا طرائق تمثل جماعية للبيئة والمحيط والفضاء والأشخاص والأشياء أي بعبارة أوضح طبيعة المتخيل الشعبي.

هذا بالإضافة إلى القيمة الجمالية و النفسية الثمينة التي لهذه الصور والرموز مما يجعل من المؤسف له أن الباحثين لم يهتموا كثيرا بهذا المجال بدعوى أن هذه الصور تدخل في باب التخريف الذي ليس له أية قيمة.

وعلى كل حال فالحكاية الشعبية تقدم مجموعة من الصور والرموز التي لها قدرة كبيرة على إدهاش المتلقي و إفتانه و إمتاعه لأنها تحرك فيه مكامن الرغبة و الرهبة معا و تعبر عن طموحاته و مخاوفه.

و لاشك أن الصورة والرمز يعتمدان الكلمة، لكن الكلمات في هذه الحالة تفقد دلالتها المباشرة لتعبر بشكل عميق عن المخيلة ، ولتحرر ميكانيزمات نفسية جماعية يتحكم فيها اللاوعي أكثر من الوعي.

إن خطورة هذه الصور تكمن في كونها تشتغل داخل ذهن الإنسان بطريقة لاواعية بحيث تستطيع أن تقود التفكير في اتجاه معين وتبني مواقف و اتجاهات و ميول الشخصية، الشيء الذي دفع باشلار إلى القول ما معناه أن الصور هي التي تخلق الكائن :

« إننا نخلق نفسيا من طرف أحلامنا »[151]

---

151 - PIRE (IF): « de l'imagination poétique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard » José Corti 1967 p:17.

وهذا يوضح أن المخيلة لها القدرة على الخلق و الإبداع باعتبارها وظيفة نفسية خالقة رغم أن عالما كبيرا - باشلار - كان يقول دائما بضرورة إشفاء الذهن من سعادتها لأنها توقع في الوهم و تبعد عن التفكير العلمي.

وإذا كانت المخيلة من خلال الصور والرموز التي تخترق أحلام الكائن لها كل هذا الدور في تحديد نفسيته ، فإن تحديد هذه الصور والرموز سيلعب دورا مهما في إضاءة الجوانب المعتمة من الوجود الإنساني، والكشف عن طبيعة المتخيل الذي يؤكد عليه الآن من طرف الكثيرين باعتباره من المتحكمين الأساسيين في الشرط الإنساني.

وهذا يجعلنا ننطلق من تعريف جديد للحكاية من منظور المتخيل :

« إن الحكاية كوعاء للمتخيل الإنساني الذي يلتقي مع التجربة الدينية والأسطورية تحاول تجاوز عدم اكتمال الواقع الحقيقي، و البحث عن عالم مثالي مكتمل وتجسيده في أشكال صور ورموز عن طريقة مثلنة الفضاء والزمان والشخصيات والأخلاق.. »[152]

إن فضاء الحكاية يتأسس حسب ثنائيات معينة كالداخل و الخارج والقريب والبعيد والأليف والموحش ، و الشرعي والمحرم..

و تكون الوظيفة الأساسية للبطل في الحكاية - كما في الأسطورة تماما - وفي القصص الديني أيضا إعادة النظام الكوني (القيم) إلى فضاء تعمه الفوضى والعتمة التي تتخذ شكل (كائنات معتمة مهددة - ثعابين - غيلان - جن أشرار).

ولا يتم ذلك إلا من خلال اللعب بوضعية الصور والرموز المجسدة للخير والشر وانتظامها داخل السرد .

إن نجاح البطل في الحكاية الشعبية مضمون سلفا لأن إعادة النظام الكوني مهمة لها طابع شرعي مقدس، فهي ليست بحاجة إلى تحديد الزمان لأن العناية الإلهية التي تلطف مصير الأشخاص الطيبين تظللها خارج حدود الزمان و المكان، وهذا ما يفسر غياب التحديد - الزمكاني - في الحكاية التي تحدث في (زمان كان يا ماكان) زمان الأجواد الذين ستذهب معهم الحكاية تماما مثل الوادي المقدس الذي يذهب بحكايات الجدات إلى مصبها البعيد أي إلى الجبال - منبع المياه المقدسة والكلام المقدس-

152 - JAUSS(H-R): « La perfection , fascination de l'image poétique» n16 avril 1985 p:8.

مكان التعالي والتصاعد، لأن الحكاية أصلا كلام مقدس مستمد من الأسلاف الناطقين بالحقيقة كما تلمح إلى ذلك النهاية في حكاياتنا الشعبية :«حجايتي مشات مع لواد لواد و أنا بقيت مع الجواد»

إن كل حكاية هي في الحقيقة عودة لهذا الزمن الذي كان فيه كل شيء حميميا بالنسبة للإنسان، فالحيوان كان يتكلم بل حتى الجماد كان بدوره يبادل الإنسان الأحاسيس ويتعاطف معه فالأرض تعطش لحزن البشر و الحجر الصلد يبكي و الحوت في أعماق البحر يحزن لحزنه .

في كل حكاية تروى نوع من الوفاء لأرواح الأسلاف، لأن كلام الأسلاف في المجتمعات التقليدية هو كلام مقدس ، لا يمكن التشكيك فيه.

لكن ينبغي أن نلاحظ أن العودة إلى الزمن المجيد التي نجدها في الحكاية بطريقة أو بأخرى ليس لها نفس الحدة التي نجدها في الأسطورة أو في الطقوس الدينية مما يعني أن الحكاية تختزن بقايا الأساطير القديمة كما سنوضح فيما بعد .

ففي الحكاية الشعبية تحصل هذه العودة بطريقة لا مباشرة وغالبا بطريقة لا واعية لأنها قد بدأت تفقد بالتدريج أصلها الميتولوجي لتغمرها التجربة الواقعية.

لكننا نجد بعض الرواسب المتعلقة بهذه العودة إلى زمن الميثولوجيا :

مثل الصراع الذي نجده بين البطل والثعبان ، بين المسلم واليهودي، بين الجنسين، بين الشر والخير و بشكل عام بين رموز النظام و رموز الفوضى.

إن الحكاية تجسد محاولة جديدة لتجاوز الواقع التاريخي، و العودة على مستوى المتخيل إلى زمن يطبعه النظام و القيم الأصيلة الخير والصدق والصحة والأخوة.

الزمن في الحكاية زمن مطلق لأنها لا تؤمن بتقسيمات الزمن المعاصرة لأنها تموضع كل شيء داخل هذا الزمن الذي لا يعرف الحدود ...إنها تحيل بشكل ما على زمان مقدس - زمان أصلي -.

إن مساءلة صور ورموز الحكاية الشعبية هي محاولة للفت النظر إلى أهمية نصوص المتخيل التي تعرضت للكثير من التهميش عن قصد أو عن غير قصد و لم يهتم بها بطريقة منهجية لاستخلاص طبيعة المتخيل الشعبي.

ففي أغلب الأحيان كانت النظرة إلى صور ورموز الحكاية تجعلها خارج اهتمام النقد الأدبي بدعوى أنها قد صيغت بلغة «غير أدبية» - سوقية - تفتقد إلى القيمة الجمالية والمعرفية التي تجعل منها نصوصا - تفتخر بها الثقافة العربية -، فعلى عكس الصورة الشعرية لم يهتم كثيرا بالصور والرموز داخل السرد الأدبي الشعبي - مما دفع باحثا مختصا ككيليطو للحديث عن الضيم الذي لحق السرد .

إن هذه النعوت ليست ذات طبيعة يقينية، فالصور في الحكاية الشعبية ليست قاصرة لا جماليا ولا شعريا، والحكايات (أوالمنتوج الشعبي) بشكل عام ينظرإليه من منظور البلاغة التقليدية على كونه خاليا من أي بعد جمالي، مما يستدعي تغييرا لهذه النظرة الناتجة عن إيديولوجيا أكثر منها عن معرفة موضوعية، فالفن الشعبي لا يقل جمالية عن أي فن آخر، بل ليس من الموضوعي رسم الحدود بين أدب رسمي معترف بأدبيته من طرف المؤسسات الاجتماعية وأدب لا يحظى بهذا الاعتبار .

هذه الصور تحتل مكانة هامة داخل الإبداع الإنساني ككل، فهي لا تعرف حدود الأجناس الأدبية و تنتقل من جنس إلى آخر دون مراعاة لأية حدود، فقد نجد الصورة الواحدة في الأسطورة وفي الشعر، في الحكاية وفي الرواية.. مما يجعلنا نزعم أن الصور والرموز إرث إنساني كوني ينتمي إلى حقول معرفية متعددة : لذلك تهتم مجموعة من العلوم بهذه الصور و الرموز كما يؤكد ذلك « معجم الرموز » -dictionnaire des symboles : « إن تشكل هذه الصور يهم مجموعة من العلوم : تاريخ الحضارات و الديانات، و اللسانيات، و الأنتروبولوجيا الثقافية، و النقد الفني، و علم النفس، و الطب... ويمكن أن نضيف إلى هذه اللائحة دون أن نحصرها تقنيات البيع والإشهار والسياسة »[153]

ونظرا لأن هذه الصور والرموز يمكن أن تستثمر في العديد من المجالات التي لها راهنيتها، فقد حظيت من الباحثين وخاصة في الغرب باهتمام خاص.

إن البشرية تحلم من خلال هذه الصور والرموز وتصوغ عوالمها الداخلية لذلك «يدعونا باشلار إلى ممارسة الحلم على الحلم، من خلال الحلم والتفكير في الرموز

---

153 - CHEVALIER (J) CHERBRANT(A): « dictionnaire des symboles» ed. Laffont / Jupiter introduction p: 5.

ومحاولة كشف داخل هذه التجمعات المتخيلة: الرغبة والخوف والطموح الذي يعطي لحياة الكائن معناه الخفي »[154]

تقوم الحكاية باستثمار عوالم الحلم، بل تشاركه نفس الصور والرموز التي تغمر المتخيل الجمعي وتؤرقه..

إن الوعي الجمعي يختزن لحد الآن الكثير من الصور والرموز التي يمكن - إن تمت دراستها بالشكل المطلوب - أن تضيئ الكثير من عمق الكائن الموجود في شروط تاريخية وجغرافية معينة.

إن السرد الشعبي لا يمكن الإحاطة به كلية دون الاهتمام بهذه الصور والرموز الأسطورية التي يستثمرها لتأثيث فضائه وخلق أحداثه، هذه الشخصيات الخارقة التي يتصورها وتلك العوالم التي يكتشفها معَ البطل فيحررها من الخوف و القلق، وكأنه يحرر بذلك لاشعوره وروحه تلك الأميرة النائمة التي تحتاج دائما لمن يخلصها من الشر و العتمة.

و هذه الصور والرموز تعمل على تحقيق « توازن إحيائي وتوازن نفسي اجتماعي هكذا تظهر جيدا وظيفة الخيال في البداية .»[155]

إن هذه الصور والرموز تشكل ما يسميه ديران DURAND «المتحف الخيالي» الذي يعتبر مهما في كل فروع الثقافات ويحدد وظيفته في إعادة التوازن للجنس البشري بأسره.

وإذا ما تأملنا المتخيل في الحكاية الشعبية المغربية لاحظنا أنه بالإمكان، من خلال الإنصات مليا إلى هذه النصوص، أن نقوم بجمع الصور والرموز وتصنيفها حتى تضيئ جوانب معتمة من ذواتنا لم نهتم بها بالشكل المطلوب كما اهتم بها الآخرون الذين هم خارج ثقافتنا.

إن هذه الصور والرموز هي هذه القطع الجميلة التي تشكل المتخيل الشعبي وتشخصه، لأن هذا الأخير لا يظهر بطريقة منظمة وكاملة بل يظهر بطريقة مجزأة

154 - Op cit (introduction) p:5.

155 - DURAND(J):« L'imagination symbolique» 3ème ed. Puf 1967 p:121.

عن طريق مجموعة من النتف هي هذه الصور والرموز التي تحافظ بشكل أو بأخر على الصورة الأصلية لذلك يكون على الباحث إعادة هذه الصور والرموز إلى مصادرها الأولى لكي يتم فهمها في سياقها الأصلي.

إن انتقال الصور والرموز ثقافيا ونصيا (أي من نص ثقافي إلى آخر) يعرضها للكثير من التشويه بل يتعرض بعضها للتلف والتحويل من صورة إلى أخرى بديلة موافقة للزمن الذي أعادت الظهور فيه.

ولابد من الإشارة إلى أهمية هذه الرموز في الثقافة المغربية التقليدية انطلاقا من الدور الخاص الذي للفكر الرمزي في كل مجتمع تقليدي.

إن هذه الصور والرموز التي تضج بها حكاياتنا الشعبية، وسيلة أساسية كفيلة بإضاءة ما خفي من ماضينا وكشف مستقبلنا لأنها جزء أساسي من مخيلتنا الجمعية التي تحركنا بطريقة لا واعية ولا ندركها جيدا لأنها لا تشتغل إلا بشكل خفي في الأعماق.

إن هذه الصور تؤرخ لاستمرارية الفكر الذي يتجاوز القطائع فهي مستمرة التواجد داخل الذهن وخاصة أن الإنسان يفكر من خلال الصور كما تؤكد أنتروبولوجيا المتخيل.

وربما تظهر هذه الأفكار مجردة لذلك يمكننا تشخيصها من خلال هذا المثال الذي يدل على استمرارية تواجد الصور والرموز داخل المتخيل البشري.

أ - المخيلة و المتخيل:

- المخيلة L IMAGINATION:

« إن المخيلة حسب المحللين النفسيين هي نتيجة صراع بين الرغبات وبين كبتها الاجتماعي، بينما على العكس تظهر في غالب الأحيان كنتاج لاتفاق بين الرغبات وموضوعات المحيط الإجتماعي والطبيعي... »[156]

إننا ندرك المخيلة بكونها تلك القدرة على إنتاج الصور والرموز التي تساهم في صياغة متخيل الإنسان.

156 - DURAND (G):« Structures anthropologiques de l'imaginaire» tome 19 ed.Bordas 1969 p:36.

« تظهر المخيلة كأنها العامل العام للتوازن النفسي الاجتماعي، فالمخيلة الرمزية هي حركيا نفي حيوي ، نفي للعدم والموت والزمن»[157] .

إنها نفي لمخاوف الإنسان المتعددة التي تقض مضجعه والتي يحتاج أن يحرر عقله الباطن منها باستمرار. ولعل أهم هذه المخاوف على الإطلاق الخوف من الزمن والموت لذلك فإن المخيلة تحارب ضد القلق الذي يولده المصير الإنساني :

« إنها إذن ضد الزمن الذي يواجه المتخيل ككابوس، هذا المتخيل الذي يحقق النظام النهاري بواسطة السيف .. إنه نظام النقيض anti thèse »[158]

إن وظيفة المخيلة هي تحقيق التوازن النفسي عن طريق خلق الصور، وإقامة مواجهة بينها داخل الذهن ليحسم الصراع لفائدة نظام معين للمتخيل .

«إن الحكمة الشعبية قد عبرت مرات متعددة عن أهمية المخيلة بالنسبة لصحة الفرد وتوازنه وغنى حياته الداخلية. »[159]

كذلك شجرة اليتامى في الحكاية الشعبية المغربية التي تهب اليتيمين مختلف أنواع الثمار وترأف بهما و تعوضهما عن أمهما الهالكة و تنقذهما من الموت جوعا ..

كذلك تفاح الحبالة الذي يشفي المتخيل الشعبي من العقم، لأن العقم لا يرتبط بعدم الانجاب فقط، ولكن بعقم الطبيعة والجفاف أيضا لذلك فإن صورة طائر الحدأة وهو يعطي رمان الحبالة أو الخصب، يقوم بدور تعويض الصور السلبية للعقم و الجفاف و غضب الطبيعة بصور بديلة تعبر عن الوفرة و الخصب.

وكذلك صورة عين الماء التي يحتكرها الغول أو العفريت ويمنع ماءها عن سكان المدينة ويعطيهم ما يشربون مرة كل عام، مقابل فتاة بكر جميلة وطعام كثير - قربان - ، إلى أن يستطيع البطل القضاء عليه وتطهير الماء منه.

إن المخيلة في الحكاية الشعبية تقوم أولا بعرض الصورة المعتمة ثم بعد ذلك تقوم بقلبها ونفيها بواسطة صور مبهجة بديلة تستطيع أن تعيد التوازن وتحقق الرغبة الجماعية في العيش في محيط آمن مليء بالوفرة وبعيد عن الجوع والخوف و العطش ..

157 - Ibid p: 116.

158 - Ibid p:203.

159 - ILIADE p:23.

- **المتخيل** L IMAGINAIRE :

إن المتخيل يشكل عمق الكائن، إنه مجموع الصور والرموز التي تأهل مخيلة الإنسان وتسكنها على شكل نماذج أصلية وخطاطات تشكل نظاما للمتخيل، وتحليل مكونات المتخيل كفيل بإلقاء المزيد من الضوء على الحياة الباطنية للإنسان، وعلى نشاطه الذهني، وعلاقته بالأنظمة الرمزية المختلفة .

«إن المتخيل يشخص معاني الرغبة والشهوة، ويجعلنا نتابع مشاهد عميقة ، تكشف طوية الإنسان وماتختزنه سريرته، إنها نصوص كاشفة بواسطة التشخيص »(160)

و المتخيل مرتبط بعمق الكائن، أي بما ينطوي عليه من رغبات ومخاوف تتسلل إلى داخله على شكل صور ورموز تقوم بتشخيص الواقع.

يقول - جمال الدين بن الشيخ - عن المتخيل :

«إنني أقيس المتخيل و أدركه بتشخيصاته، و هي تشخيصات موجودة نتيجة اندفاعات داخلية و رغائب تعبر عن نفسها عبر لغة التخييل التي تصير في النهاية واقعا متخيلا »(161)

فالمتخيل هو تشخيص لهذه الاندفاعات الداخلية و الرغبات التي تتخذ طابعا رمزيا و تتمظهر عبر ما نسميه متخيلا ، والمتخيل يجسد في بعده الرمزي حلما جميلا بتحقيق رغبات و أحلام عميقة، و يتخذ بعدا جماليا يعبر عن رغبة الجماعة في تحقيق الرغبات الجمعية بحياة أفضل من خلال صور امتلاء و القضاء على رموز الخوف والقلق الجمعي .

« فنصوص المتخيل تلتقي بخطاطات عميقة للمتخيل، قائمة في ذهن القارئ ووجدانه، لذلك يجب أن نحكم على تلك النصوص من خلال تشغيلها وتحريكها لمخيلة القارئ »(162) .

160 - برادة محمد : « الثقافة العربية و تغييب المتخيل » حوار مع د.جمل الدين بن الشيخ ، مجلة الكرمل ، العدد 27 ، السنة 1986 ، ص:77.

161 - برادة محمد : حوار مع جمال الدين بن الشيخ ، ص:74 .

162 - برادة محمد : «الثقافة العربية و تغييب المتخيل » ص76 .

وفي المقابل هناك ثعبان يهدد الداخل إلى البستان إلى أن يتدخل البطل الذي يملك سيفا .

فإن الجميع سيدرك انه بصدد جنة ارضية ينبغي تطهيرها من الثعبان بواسطة السيف القاطع و المضيئ .

مما يعني أن المتخيل يتضمن انسجاما داخليا ينظم السرد و يصنع المحكي - الأسطورة - من نسق متحرك من الرموز و الصور و النماذج و الخطاطات[163]

والنصوص التي تجسد المتخيل هي نصوص غنية بالصور والرموز التي تلتقي فيما بينها في خطاطات وحول نماذج أصلية تعكس نظام وبنية المتخيل .

« إن المتخيل يوجد في تشابك معقد مع عدد من المفاهيم المحددة بواسطة كلمات مثل صورة - مخيلة - متخيل - تخيلي ...»[164]

لذلك ينبغي تحديده بالنسبة للثقافة التي ينتمي إليها ، و المتخيل الشعبي المغربي له صلة كبيرة بنصوص العجائبي وبالغريب والعجيب كما عرفته الثقافة العربية لأن نظرة الإنسان في القديم إلى المحيط من حوله بما يعج به من مخلوقات في البحر والبر ، كان تغلب عليها نظرة الإدهاش والإفتان، فأدب الرحلات والجغرافية في الأسطورة مليئ بالأوصاف التي تحاول فهم المخلوقات العجيبة و ملاحظاتها ، وفي بعض الأحيان يجمح الخيال بالإنسان لينسج صورا ورموزا لا يمكن أن يكون لها سند حقيقي في الواقعي.

إن التراث السردي الشفوي غني ببعده الرمزي و الجمالي، فهو يقدم مجموعة من الصور و الرموز تشخص وضعية الإنسان الشعبي الوجودية في علاقته بالمحيط و البيئة .

فالمتخيل لا يمكن إدراكه فقط من خلال نصوص الأدب الرسمي فلا بد من الرجوع إلى النصوص الأدبية - الهامشية - التي بقيت في الرفوف - أو على الألسنة - خارج ما هو متعارف عليه في الأدب، من أجل دراسة صورها ورموزها .

إن المتخيل في الحكاية الشعبية المغربية قديم جدا فهو سليل الأساطير القديمة المتوارثة من جيل إلى آخر ، و هو سليل المتخيل الديني الشعبي الذي ساد بين المغاربة ،

163 - DURAND(G):« Structures anthropologiques»p: 64.

164 - WEBER (R):« Imaginaire arabe et contes érotiques » L'hartnatan 1990 p: 11.

و هو من جهة مرتبط بالواقع ومرتبط أيضا بأشكال التعبير السائدة في عصر انتشار وإنتاج وتداول الحكايات الشعبية .

والمتخيل مرتبط بشكل عام بطبيعة النظرة إلى الواقع الاجتماعي والطبيعي، تلك النظرة التي تغلب عليها الإحيائية وإضفاء الحياة على الطبيعة، وإسباغ العواطف البشرية على المحيط في نوع من أنسنة الأشياء ومكونات الطبيعة من حوله .

ب – مكونات المتخيل :

1 – الصورة L IMAGE :

إن الصورة جزء أساسي من الحياة الذهنية للإنسان الذي لا يكف عن استهلاك الصور وإنتاجها ،فهي لصيقة بمتخيله وبفكره ، بل هي مادة تلك العمليات الذهنية التي يقوم بها باستمرار – حتى و هو يفكر – مما دفع ديران DURAND إلى القول إنه «ليس هناك فكر بدون صور » [165]

ويعتبر باشلارBACHLARD الصورة بكونها « إبداعا محضا للفكر»[166] والفكر يشتغل لإنتاج الصور أكثر مما يشتغل لنتاج العلامة اللغوية رغم أن هذه الأخيرة ليست بمعزل عن الصورة المقابلة لها في الذهن ،لذلك لا بد من التمييز بين العلامة اللغوية البسيطة والصورة :

« فالصورة عند باشلار تتجاوز تعسفية العلامة ، فهي لا تعطينا فقط الصوت، ولكنها تمكننا أيضا من ملامستها.»[167]

فالصورة تحيل مباشرة إلى المعنى، دون الحاجة إلى وسيط مصطلح عليه، وحتى إذا تدخلت اللغة في صياغة الصورة كما في الأسطورة أو في الحياة فإنها تفقد دلالتها الذاتية لتحيل بشكل تام على الصورة ذاتها، فيكون دور الكلمات والجمل والخطاب هو تشكيل الصورة أو مجموع الصور التي ينتظمها منطق خاص – هو منطق الصور نفسها

165 - DURAND (G): «Structures anthropologiques» p:6

166 - PIRE(R):« Op cit» p: 128.

167 - Op cit p: 17.

إن الصورة تعطينا رؤية أشياء أخرى بطريقة مغايرة، وهي تمكننا من الحلم ومن خلال هذا الحلم تولد معنى و نظاما جديدا للدلالة، فلا يمكن أن يكون هناك حلم بدون صور، كما لا يمكن أن يكون إبداع بدون الاعتماد على الصورة.

«إن الصورة لها طابع تجديدي ،فهي تري أشياء أخرى و لا تحيل على شيئ مرئي ومفكر فيه بشكل مسبق.»[168]

لذلك فهي ترتبط بالإبداع الذي يقوم على التركيب بين المحسوسات داخل الذهن لتجسيد العلاقات القائمة، أو لقلب العلاقات الموجودة في أشكال المجاز و التشبيهات..

ومن ثم كان الاهتمام بالصور وخاصة بالصور الشعرية كأساس للإبداع الشعري وتجسيد الرؤية الشعرية .

فهي تلقي الكثير من الضوء على وضع الإنسان ليس فقط في الطبيعة وبين أمثاله، ولكن في علاقته بالفضاء والكون والمقدس بشكل عام .

وإذا ما انتقلنا إلى الحديث عن قيمة الصورة، نجد أن الصور ليس لها نفس القيمة تماما مثل باقي الأشياء القابلة للترتيب حسب معايير معينة، فهي تقيم سلبيا وإيجابيا حسب علاقتها برغبات ومخاوف البشر ،وبعض هذه الصور تتميز برسوخها وثباتها وعموميتها مما يضفي عليها طابعا كونيا ويجعلها قابلة لتكون موضوع تواصل بين الجنس البشري كله .

فالصورة قد تكون قديمة ومتوارثة، وكل ما يقوم به المبدع هو استثمارها في إبداعه وإدراجها في بناء فني معين قد يعطيها دلالة خاصة،وقد تكون جديدة من نتاج الواقع المعيش الذي يتفاعل المبدع معه شعريا ووجدانيا، أو حكاية لخلق تركيب جديد انطلاقا من عناصر موجودة في الذاكرة أو مستقاة من اللحظة الإبداعية التي يتواجد فيها المبدع مما يجعل الصورة تتضمن جمالية خاصة .

وجمالية الصورة تكمن في كونها متعددة الدلالات وتختلف دلالتها حسب وضعية المتلقي ومرجعيته .

---

168 - BURGOS (J) :« Pour une poétique de l'imaginaire» ed. seuil 1982 p:10.

« إن الصورة هي شبكة دلالية فهي تحيل على مستويات مرجعية عديدة لذلك لا ينبغي أن نرجعها إلى مستوى مرجعي واحد»[169]

هذه الصور وهذه النماذج الأصلية تعيش في أحلامنا وفي لا وعينا وتتسرب من لا أين، مثل كائنات معتمة تتسلل من جحورها العتيقة وتتسلل إلى الأحلام و الإبداعات المعاصرة :

« إنها بقايا ميثولوجية لا زالت تعيش في المناطق غير المتحكم فيها»[170] على شكل صور و رموز و نماذج أصلية، إنها هنا وهناك في كل مكان حولنا، لا ندرك من أين تتسلل إلى القصيدة على شكل رمز أو أسطورة قديمة، تحفز صوراً و رموزاً وتوظف المتخيل القديم في نصوص سردية أو شعرية حديثة، أو تحرك المتلقي ليشتري منتوجا معينا في الإشهار ...

ويمكن القول في النهاية إن الأساطير والصور و الرموز القديمة تظل متداولة فيما هو معاصر لأنها تكون حداثية باستمرار لتحمل معالم الوجود الإنساني المعاصر.

2 - الرمز LE SYMBOLE:

إلى الذي إن سئلت عنه ××××××. رمزت رمزا و لم أسم الحلاج[171]

طوال الليل و النهار، داخل اللغة و الحركات و الأحلام، سواء بطريقة واعية أم غير واعية فإن كل واحد منا يستعمل الرموز ويعطي صورا للرغبات ويعبر عن سلوك معين سواء كان نجاحا أم إخفاقا، و الرموز هي قلب الحياة التخييلية للإنسان لأنها تكشف عن خبايا المتخيل وتفتح الذهن على المجهول واللامحدود .

والتعبير الرمزي يترجم الجهد الذي يقوم به الإنسان من أجل المعرفة والتحكم في مصيره و التخلص من المشاكل التي يتخبط فيها .

يثمن الإنسان العالم من حوله من خلال الرموز ،فيجعل الغراب رمزا للفراق والموت، والحمامة رمزا للسلام والوداعة، والشجرة رمزا للخصب ، والميزان رمزا

---

169 - ILIADE Op cit p: 18.

170 - Ibid p: 20.

171 - ديوان الحلاج دار الكتب العلمية ، الطبعة الأولى ،1994 .ص:155 .

للعدالة، إنه يقسم العالم من حوله ويجعل للكل مفهوما مجردا و رمزا محسوسا لولعه بالتجسيد والمباشرة.

و يمكن القول إن الرمز تعبير غير مباشر، كناية مدلول مباشر عن مدلول غير مباشر، فالرمز علامة مخصوصة تهمش المعنى المحسوس لصالح المعنى المجرد، والعلاقة بين الدال والمدلول الرمزي تكون عبر وسائل أقل أو أكثر وضوحا.

وتكون العلاقة الجامعة بين الرمز والمرموز علاقة طبيعية، وهذا ما يؤكده د.محمد السرغيني بقوله :

« عرف الرمز كوسيلة للتعرف على الأشياء وعرف كدليل على شئ متفق عليه، ويذكر قاموس أكسفورد أن الرمز عبارة عن شيء يقوم مقام شيء آخرأو يمثله أو يدل عليه لا بالمماثلة وإنما بالإيماء أو العلاقة العرضية أو بالتواطؤ، من ذلك الحرف المكتوب والرسالة البريدية والشكل والعلامة المتفق عليها. وفي اللغة الفرنسية تحيل على الرموز الرياضية والمنطقية والكيميائية وسائل توصل إلى كل شيئ قابل أن يعرف فتقوم الرموز بنفس الدور الذي كانت تقوم به القطع المعدنية الصغيرة في العهد الإغريقي ....

يقول -سوسير- بأن العلامة الرمزية ليست علامة اعتباطية ترتبط بمسألة المواضعة كما تقوم على مبدإ الربط الطبيعي بين الدال والمدلول.

إن الرمز أكبر من أن يكون مجرد علامة بسيطة، إنه يرفع من شأن الدلالة العادية ليرتبط بالتأويل الذي يستجيب لمتطلبات خاصة، فهو محمل بالعاطفية والحركية، إنه يلعب على البنيات الذهنية لذلك يقارن بخطاطات عاطفية وظيفية محركة ليكشف أنه يحرك المجموعة النفسية، فهو يملك طابعا مزدوجا ، و يمتلك مظهرا تمثيليا فعالا، و يتم وضعه على مستوى الصورة والمتخيل وليس على مستوى الفكر وهذا لا يعني «أن الصورة الرمزية لا تحرك أي نشاط فكري فهي تظل المحور الذي تدور حوله النفسية كلها»[172]

إن الرمز يختلف لغة عن العلامة البسيطة بكونه يحرك مجموع المتخيل، وتاريخ الرمز يشهد على أن كل شيء يمكن أن يلبس قيمة رمزية سواء أكان هذا الشيئ طبيعيا مثل الأشجار والمعادن والأزهار والفواكه ومنابع المياه والأودية والبحار والجبال

172 - DURAND Op cit p: 39.

والسهول والكواكب والنار والبرق، أم كان مجردا غير محسوس كالشكل الهندسي أو العدد أو الإيقاع أو الفكرة، و سواء كان حلما أو صورا هوسية تعبر عن الذات ومخاوفها ورغباتها عن طريق الصور والرموز.

ويمكن إجمال الخصائص الأساسية للرمز فيما يأتي :

- قابلية الرمز لتأويلات متعددة ومع ذلك تبقى العلاقة بين الرامز والمرموز ثابتة .
- تداخل الرموز مع بعضها البعض .
- تعدد مستويات الرمز .
- هشاشة الرمز كما يقول ديران «الرمز يرث هشاشة كبيرة »[173]

يكشف الرمز عن المظاهر الأكثر خفاء في الواقع.

« فالرمز كعلامة تحيل على مدلول غير مرئي وغير مستقر يحاول أن يستنبط دائما هذه المطابقة التي تتملص منه عن طريق لعبة التكرار الأسطوري والطقوسي والأيقوني الذي يصح من خلال...ويكمل كلام التطابق.»[174]

يهدف الرمز إلى سبر أغوار حياة الإنسان، سواء ما تعلق بحياته البيولوجية والنفسية والاجتماعية، فالرمز كان دائما محاولة من الإنسان للتعبير عن أعماقه، فقد كان الرمز بفضل معناه المزدوج وطابعه الشمولي مطية سهلة لكل الرغبات والآمال، فبواسطة الرمز يحاول الإنسان استعادة التوازن الحيوي عندما يجد نفسه جسديا مهددا بالزمن والموت والفناء، كما يهدف إلى تحقيق التوازن النفسي والاجتماعي .

ويهدف أيضا إلى تحقيق التوازن الأنتروبولوجي أي إنسانيته - باعتباره إنسانا - كما لا بد من الإشارة إلى تدخل النص الثقافي بشكل عام في صنع الرموز التي تتوارث جيلا بعد جيل، فالعلاقة بين الرامز والمرموز لها جانب تاريخي متعلق بالحاجة إلى الرمز فهي قد تبقى ثابتة مدة طويلة وقد تتغير من حقبة إلى أخرى حسب حاجات العصر.

مما يدفعنا إلى التساؤل كم تطلب من الوقت لكي تتكون الرموز المتداولة الآن في السرد و الشعر العربيين؟ وللجواب على هذا السؤال لا بد من تأسيس أركيولوجيا للمتخيل الرمزي العربي .

---

173 - DURAND : « Structures anthropologiques » p: 64.
174 - DURAND : « l'imagination symbolique » p : 18.

3 - النموذج الأصلي ARCHITYPE :

النموذج الأصلي :عبارة عن خطاطات محركة للمتخيل يسميها يونغ YUNG نماذج أصلية ARCHITYPES وهو مفهوم قريب من مفهوم الاستيهامات الأصلية، لأنها عبارة عن بنيات استيهامية نمطية يعتبرها التحليل النفسي منظمة للحياة الخيالية كيفما كانت التجارب الشخصية للذات.

إن هذه الاستيهامات كونية، لا لأنها تشكل تراثا يتداول عبر الثقافات، وهذه النماذج الأصلية حسب يونغ هي أنماط المجموعات الرمزية المنغرسة بشكل عميق في اللاوعي على شكل بنية، إنها تشتغل داخل الروح البشرية كنماذج مستقلة بشكل قبلي منظمة ومصنفة أي عبارة عن مجموعات تمثيلية عاطفية مبنينة تحظى بدينامكية قادرة على التشكيل.

«إن النماذج الأصلية تتمظهر من خلال الرموز الخاصة المحملة بطاقات حرارية كبيرة ، إنها تلعب دورا محركا وموحدا في تطور الشخصية، ويعتبر يونغ النموذج الأصلي إمكانية شكلية لإنتاج أفكار متشابهة أو متطابقة، أو شرطا بنيويا مرتبطا بالذهنية لأنها عبارة عن بنيات ثابتة عامة بالنسبة للإنسانية جمعاء»[175]

إن النموذج الأصلي يجمع بين الكوني والفردي، فهو نقطة لقاء المتخيل الفردي و الجماعي ... والنموذج الأصلي أو الصورة الأصلية هو عبارة عن نموذج معاش في أحلامنا على شكل صور أصلية مستمدة من الأجداد ،وهو عبارة عن بنيات موجهة للصيرورة الذهنية في اتجاهات معينة ، أو مقولات موروثة تنتمي إلى اللاوعي الجمعي.

« و يرادف النموذج الأصلي عند يونغ مصطلحات أخرى مثل الصورة الأولية primordiale image والآثار السابقة engrammes والصورة الأصلية image originelle والنموذج المثالي prototype »[176]

---

175 - Dictionnaire des symboles p : 15.

176-DURAND :« Structures anthropologiques » p : 61.

والنموذج الأصلي هو وسيط بين الخطاطات الذاتية والصور المعطاة من طرف المحيط، ويؤكد يونغ على الطابع الجماعي والفطري للصور الأولية أو النماذج.

ج - بنية المتخيل:

إن البنية هي مجموعة دينامية، أي نظام من القوى المتعارضة والقوة تعني مادة، وهذه المواد التي احتفلت بها شعرية باشلار هي القوى المادية التي يشغلها الفكر الإنساني :« وهذه القوى المادية ليست إلا الصور أو مجموعات من الصور، وهذه التجمعات من الصور الثابتة والمترابطة هي ما نطلق عليه كلمة -بنية - »(177)

و بنية المتخيل هي عبارة عن بروتوكول معياري لتمثيل المتخيل - أو شكل متحول يلعب دور المحرك لمجموعة من الصور والرموز ،وقابل بدوره أن يتجمع في بنية أكثر عمومية نسميها نظاما « إن البنية تستدعي حركية محولة معينة »(178)

ويمكن القول إن البنيات هي عبارة عن نماذج تمكن من تشخيص أنظمة المتخيل، وهذه البنيات قابلة للتجمع مع بعضها البعض ، وهي غير مستقلة عن نفسية الفرد والتاريخ والتحولات التي تقع في الواقع.

إننا نعتبر البنية امتدادا للخطاطات والنماذج والرموز البسيطة ومن ثم نعتبر الحكاية والأسطورة بنية حركية تكون المحكي انطلاقا من خطاطة تتحول الرموز من خلالها إلى كلمات ،والنماذج إلى أفكار، فالأسطورة أو الحكاية إذن تشرح خطاطة أو مجموعة من الخطاطات:

« وهذا التشاكل بين الخطاطات والنماذج والرموز داخل الأنظمة الأسطورية يؤدي بنا إلى ملاحظة وجود بعض البروتوكولات المعيارية لتمثيلات المتخيل ،تجتمع حول خطاطات أصلية وهي ما نسميها بنيات »(179)

د - المنهج والطريقة:

سنحاول إلقاء الضوء على طبيعة المتخيل في الحكاية الشعبية المغربية انطلاقا من نفس المتن(100حكاية) المعتمدة في الباب الثاني، بالإضافة إلى حكايات مدونة أشرنا إليها في السابق.

177 - DURAND (G): « Le décor mythique» p : 6

178 - DURAND (G): « Structures anthropologiques »p : 55.

179 - DURAND (G): « Le décor mythique » p : 5.

أما الجانب النظري فمستمد أساسا من ما يسمى (أنتروبولوجيا المتخيل) عند جلبيرديران بالإضافة إلى بعض الدراسات التي تناولت الرموز بالدرس و التحليل كميرسيا إلياد ELIADE و دينيس بويسBOYS و جويل توماسTHOMAS .

واختيارنا لهؤلاء ناتج عن كونهم قد تمرسوا في تحليل الصور والرموز في مجالات مختلفة ، وعن قدرة هذه العلوم التي ينطلقون منها على إضاءة بعضها البعض وكونها تقدم -وأقصد خاصة أنتروبولوجيا المتخيل- إمكانيات مهمة في تصنيف و تأويل رموز و صور حكاياتنا الشعبية، بالإضافة إلى كون هذه النظرية منسجمة وتنطلق من العناصر المفردة المتغيرة لتحديد العناصر الثابتة ثم تحديد المجموعات في بنيات للوصول في النهاية إلى طريقة اشتغال أنظمة المتخيل ... الشيء الذي يمكن للدراسة الأدبية والفولكلورية أن تستفيد منه استفادة مهمة .

إن مساءلة نصوص الحكاية الشعبية المغربية رمزيا انطلاقا من كونها تتوفر على جمالية خاصة بحيث تتجاوز الكثير من النصوص المعترف رسميا بأدبيتها رغم أنها غالبا ما تستوحي صورها ورموزها من المتخيل الشعبي والديني (أساطير - ملاحم - ثقافة شعبية - قصص أنبياء- أحلام) الذي تستقي منه الحكاية الشعبية .

ومساءلة المتخيل في هذه النصوص كفيل بإضاءة جوانب معتمة من الثقافة الشعبية المغربية. وطرح سؤال أساسي هو « كيف عبر المغاربة عن مخاوفهم وآمالهم، وكيف صاغوا هذا العالم أدبيا و رمزيا من خلال الصور والرموز والنماذج و الحكايات التي أنتجوها ؟

ومن ثم القيام بقراءة جديدة للصور والرموز في نصوص الحكاية الشعبية تنطلق من الصورة والرمز للوصول إلى نظام المتخيل من خلال لعبة قرائية تعتمد التحديد والتحليل و المقارنة والتصنيف لتحديد معنى الصورة والرمز. وهذه القراءة تنطلق من مفهوم جديد للصورة باعتبار أن لها أصالتها وأنها تتموضع داخل سيرورة إبداعية متحركة، وتعبر تعبيرا واعيا أو غير واع عن العلاقة بين وضعية خاصة وفضاءعام للمتخيل.

وذلك عن طريق ملاحظة التجمعات الواسعة من الصور و الرموز التي تظهر كأنها مبنية بتشاكل معين من الرموز المجتمعة.

إن تجميع الصور التي يقدمها النص وضبط معانيها المختلفة وحصرها في خطاطات ونماذج باعتبارها تجمعات أو تثبيتات للصور، حول نموذج أصلي أو خطاطة واحدة، وتحليل هذه المجموعة من الصور والرموز وترتيبها باعتبار أن الصورة تقدم

مادة للتحليل والترتيب، وهذه التثبيتات والرموز تعبر في آخر المطاف عن نظام للمتخيل.

وعلى سبيل الاختصار يمكننا القول أننا سنهتم بالصورة في حد ذاتها قبل أن ندخلها في تركيب معين أي أن هذه الدراسة لها منحيان :

1 - منحى مورفولوجي يهتم بالوضع الاعتباري للصورة والرمز داخل الحكاية الشعبية المغربية و خارجها .

2 - منحى تركيبي يحاول أن يضع الصورة والرمز في سياقها التركيبي مع صور ورموز أخرى.

إلا أن هذا الفصل بين المنحيين هو منهجي فقط، فالقراءة عبارة عن تجميع للصور والرموز المكونة للمتخيل الحكائي وتحليلها ودراستها بالاستعانة بنصوص أخرى عربية وعالمية بغية الوصول إلى معناها الحقيقي ووظيفتها داخل المتخيل سواء كانت هذه الوظيفة نفسية اجتماعية أم سردية ، دون أن ننسى إبراز جمالية هذه الصور والرموز والنماذج باعتبارها مؤثثا للفضاء المتخيل في الحكاية الشعبية .

و تحليل هذه الصور والرموز سيوصلنا في النهاية إلى التعرف على طبيعة نظام المتخيل الذي يعكس الحركات المهيمنة التي تتمفصل عند التقائها بالمحيط الاجتماعي إلى نماذج وخطاطات وصور تعكس بنيات وأنظمة المتخيل.

هذا كله مع الاحتراس من الافتراضات العشوائية والتمثل المفرط و الخلاصات البراقة و المتسرعة .

سندرس صور ورموز الحكاية الشعبية ضمن منظور أنتروبولوجي باعتبارها تجسد االمتخيل الذي يعتبر نتاج المسافة الأنتروبولوجية التي تعتبر ملتقى الدوافع والرغبات الداخلية ومتطلبات المحيط، دون أن ننسى الاستفادة مما يقدمه علم نفس الأعماق وتاريخ الأديان ومعجم الرموز في تحليل لرموز حكايتنا الشعبية .» ولأن الصورة لا يمكن أن تدرس إلا من خلال الصورة » كما يقول باشلار، فإن مقارنة الصور والرموز ببعضها البعض مما هو موجود في حكايات أخرى عبر العالم يمكن من إضاءة هذه الصور عبر المقارنة بينها لندرك مدى صحة مقاربتنا ومدى مطابقة المعنى الذي نعطيه للصورة ومدى سيولة ذلك المعنى محليا وعالميا..

الفصل الثاني

بنية المتخيل في الحكايتنا الشعبية المغربية

أ. النظام المعتم من المتخيل

أولا : الفضاءات المعتمة :

1 - رمزية البئر في الحكاية الشعبية المغربية :

« ياويل من طاح في بير و صعب عنو طلوعو

فرفر ماصاب جنحين يبكي و يسيلو دموعو »[180]

لعل أشهر بئر في الثقافة العربية هو البئر الذي ألقي فيه يوسف من طرف إخوته الحاسدين والمسمى « جب الأحزان »، والذي يعبر عن الحقد والحسد الذي بلغ من الإخوة مبلغا عظيما .

أما في الحكاية الشعبية المغربية فيثمن البئر سلبيا لأنه يرتبط أساسا من الناحية الرمزية بالموت و الفراق و بالغدر و الخيانة و بالغرائز العميقة الكامنة في أعماق الكائن التي تأهل اللا شعور و تعتم الوعي .

فهو لظلمته و سواده و عمقه و باعتباره مؤديا إلى أعماق الأرض فضاء معتم يأهله الجان ، و يأسر فيه العفريت النساء ، و تسكن فيه الثعابين المخيفة التي تقذف بالنيران المنبعثة من أعماقها .

و في غير ما موضع من الحكاية الشعبية المغربية يكون البئر مسكنا للجن الشرير و الغيلان و الوحوش و الثعابين .

في حكاية شعبية يكون البئر مأوى للثعبان الذي يعتدي كل ليلة على شجرات بستان السلطان و يحرقها و يستمر في ذلك إلى أن يقتله البطل .

و في أخرى يكون مسكنا للغول الذي يمنع سكان المدينة من أخذ حاجتهم من الماء إلا بعد أن يعطوه بنتا بكرا و طعاما كثيرا .

---

180 - ديوان عبد الرحمن المجذوب ص:124 .

البئر في الحكاية الشعبية فضاء يجسد الأسر، ففيه يقوم العفريت بأسر البنات السبعة، و لن تتخلص منه النساء إلا عندما يتم تطهيره بواسطة سيف البطل القاطع، و فيه يسكن الوحش صاحب الرؤوس السبعة في سبع طبقات يستعملها لإخفاء النساء اللواتي يختطفهن.

و نجد أيضا في حكاياتنا الشعبية :

« أن الساط صاحب الرؤوس السبعة يسكن في البئر حيث يختطف المرأة ويأسرها »(181)

و أن السكان يعطون الغول فتاة حتى يتركهم يستسقون مرة في العام :

« .... و ضعوها له قدام البئر الذي هو ساكن فيه و الذي يخفي النساء فيه، و لما قدموا عنده في الصباح لم يجدوا شيئا »(182)

هكذا يكون البئر فضاء لكل الكائنات المعتمة التي تؤدي بالإنسان إلى عمق الأرض أي إلى السواد و العتمة، لذلك تهيمن الرمزية السلبية على هذا الفضاء فتجعله مرتبطا بكل المشاعر المعتمة في النفس البشرية كالحقد والكراهية والغيرة: فالمرأة التي تغار من ضرتها تفرش لها فوق البئر وتجعلها تسقط فيه أما زوجة الأب فتفرش لبنت زوجها فوق البئر لتتخلص منها.

و يرمز البئر الذي تنتهى به مطاردة البطل للغزالة فى حكاية "الجبل المسحور"، والذي يوصل إلى دنيا أخرى وحقيقة أخرى، إلى القبر والموت فالبئر يؤدي إلى عالم آخر يقطنه ناس آخرون يحيل على عالم الأموات.

فالبئر يحيلنا إذن إلى عمق ذواتنا، على الأماكن غير المستكشفة من دوافعنا وغرائزنا اللاواعية، إنه منفذ ومعبر لتطهير المتخيل من العتمة المحدقة به، و ما يقوم به أبطال الحكاية الشعبية من تطهير لهذا الفضاء وتخليص النساء المحبوسات فيه من طرف الكائنات المعتمة بواسطة السيف والنار والقنديل و الخاتم السحري هو في الحقيقة تطهير للروح من نوازع الشر اللاواعية.

إن الانحدار إلى البئر ثم الصعود منه يقتضي من البطل مجهودا خاصا، غالبا ما يتخذ طابعا أسطوريا وخارقا، وفي بعض الأحيان تتدخل العناية الإلهية لإنقاذ النساء اللواتي قذف بهن ظلما في البئر.

181 - EL FASSI (M) - DERMENGEN (E):« nouveaux contes fassis » rieder 1928 p: 80.

182 - حكاية شعبية من قلعة السراغنة.

وسواء كانت الغزالة التي تؤدي بالبطل إلى الدخول إلى البئر تعني رمزيا الدنيا أو البحث عن الكمال أو المرأة الجميلة أو غيرها، فإن في النزول إلى البئر والعثور على عالم آخر وعلى دنيا أخرى يعتبر كشفا لحقيقة نفسية مستترة .

« البئر رمز السر و التستر و الحقيقة ... و هو أيضا في الشرق الأقصى رمز للهاوية و جهنم ... و يرمز أيضا للمعرفة و الإنسان الذي وصل إليها ... إن البئر هو الإنسان نفسه . »[183]

والدخول إلى هذا الفضاء المعتم والغريب يتخذ شكل مغامرة بطولية قد تؤدي إلى موت محتم ، لذلك يحتاج البطل إلى مساعدة من طرف الطائر"الحمام" الذي يرشده إلى الطريقة التي يتخلص بها من الخطر.

ليس البئر في الحقيقة إلا منفذا للعالم الآخر، لعالم الأموات والكائنات التي تسكن العتمة، فهو منفذ لعوالم من طبيعة أخرى أقرب إلى أجواء الآخرة وعالم الأموات، مدينة - مقبرة يسكنها الأموات وتحكمها قوانين أخرى، فلا غرابة أن تنتهي الحكاية بسقوط البطل في البئر في النهاية و فقدانه للأميرة وهذا ما يؤكده دينس بويس DENNIS BOYS :

« إن مواجهة و التحكم في اللا شعور ليس أسهل من النزول إلى قعر بئر أسود لقتل الثعبان و إنقاذ الأميرة .»[184]

2 - رمزية الغابة في الحكاية الشعبية المغربية:

وسواء كانت الغابة شعر الجبال أو الغابة الكبيرة الملتهمة كما يذكر معجم الرموز[185]، فإن الغابة في الحكاية الشعبية المغربية فضاء معتم وموحش تسكنه الغيلان والوحوش التي تترصد الأطفال التائهين، ويسود فيه الخوف والجوع و الحرمان .

إنها المشهد المأساوي الذي تبتدئ به الحكاية، أطفال صغار يهجرهم ذووهم في هذا الفضاء الموحش ويخرجون مكرهين من بيتهم الآمن، هم يلجون فضاء مجهولا

183 - Dictionnaire des symboles p: 788 - 789.

184 - BOYS (D) : « Initiation et sagesse dans les contes de fees » Albil Michel 1988 p: 80.

185 - Dictionnaire des symboles p:355.

مليئا بالخوف و الحرمان مقابل بيت الوالدين حيث الأمن والغذاء، هذا البيت الذي يمثل الجنة المفقودة التي أخرجوا منها بسبب الأم الشريرة - زوجة الأب .

الغابة إذن فضاء للخوف والجوع والحرمان والضياع الذي يواجه فيه الأطفال مصيرهم المظلم و يخضعون لأقسى الإختبارات ، إن قسوة الوالدين لاحدود لها فما الذي فعله هؤلاء الأطفال حتى يزج بهم في هذا الفضاء الموحش الذي تأهله كائنات معتمة (- غيلان - ثعابين -) تنتمي رمزيا إلى خطاطة الابتلاع و السقوط ؟.

قد تكون لهجر الأطفال في الغابة علاقة وطيدة بتقنية الترشيدINITIATION التي تلجأ إليه المجتمعات القديمة لتربية ناشئتها و صنع رجالها.

والحقيقة أن الأطفال لا يسارعون بالسير في الطرق الموحشة بالغابة ،فهم ينتظرون عودة أبيهم حتى مغيب الشمس ثم يقتفون الآثار التي وضعوها وراءهم ليتعرفوا على منزل الوالدين . و إذا كانوا يستطيعون ذلك في المرة الأولى، فهم يضيعون في المرة الثانية عندما يعيدهم أبوهم -أمام إصرار زوجته - إلى الغابة ليتخلص منهم، فلا يتمكنون من العثور على الطريق، لأن الآثار التي وضعوها قد انمحت بفعل فاعل (الأخ الصغير/أو الطيور) .

إن ترك الأطفال في الغابة يتخذ شكل فطام لا يحتمل، ولكن الأب يتمكن من إبعاد أبنائه تحت إلحاح زوجته الجديدة، بعد أن يتيه الأطفال عن الطريق الذي رسموه بالرماد أو فتات الخبز أو الزبيب أو التمر مما يعني أن الأطفال كانوا مستعدين للرحلة و أنهم كانوا يدركون نوايا أبيهم بشكل قبلي .

هكذا ترتبط الغابة - كفضاء - في المتخيل الحكائي بالغولة ارتباطا وثيقا أكثر من ارتباطها بأي كائن معتم آخر، لأنها المكان الذي تمارس فيه الغولة نشاطها المعتم المرتبط بخطاطة الابتلاع. إنها تذرع الغابة جيئة وذهابا باحثة عن فرائسها من الأطفال التائهين عن ذويهم.

فالغابة إذن فضاء متخيل كمكان تأهله الغولة المفترسة التي تلتهم الأطفال الصغار، إنها بديل سلبي للأم الطيبة الحنونة - لبيت الوالدي- للشجرة الوارفة الثمار.

الغابة أيضا مكان للجن الذين يسكنون في جذوع الأشجار، ويحرسون كنوزا ثمينة مخبوءة في صناديق.

إنهم لا يحبون الضجيج ولا يحتملون إزعاج بني آدم من الحطابين الفقراء فيضجرون ويتراءون لهم في صور مخيفة.

فالعفريت في حكاية مغربية (حكايات مغاربية) يخرج للحطاب من جذع الشجرة التي كان يهم بقطعها، ويسأله أن يزوجه أصغر بناته مقابل أن يعطيه صندوقا من الذهب وبالفعل يتم ذلك و يتزوج العفريت بابنة الحطاب.

هذا الفضاء الموحش الذي تأهله الكائنات المبتلعة و الملتهمة، والذي يأسر المتخيل الطفولي و يؤرقه كفضاء للجوع والخوف والحرمان، يتم التحرر منه عن طريق صور بديلة في الحكاية الشعبية تجسدها أولا وقبل كل شيء أشكال العودة إلى حميمية بيت الوالدين، وصورة الغابة التي تقدم الكنوز، أو صورة أقزام الغابة الطيبين، أو الصيادين السبعة الذين يحتضنون الفتاة التائهة ويتزوج بها كبيرهم حسب حكاية "للا خلالة خضرا".

ومع ذلك تظل الغابة في الحكاية الشعبية المغربية فضاء معتما ينعق بأنواع المخاوف و القلق - خاصة قلق الفطام الذي يعاني منه الطفل في سنواته الأولى -.

3 - وادي القطران والأرض الغواصة:

يثمن اللون الأسود سلبيا في الحكاية الشعبية المغربية لأنه مرتبط بالانحدار والابتلاع وبالفضاءات والكائنات المعتمة بشكل عام.

والوادي عندما يرتبط بالسواد الذي يرمز له القطران يثمن سلبيا، ويصير فضاء معتما يجسد خطاطة الابتلاع والانحدار.

القطران بلونه الأسود مؤثث لهذا الفضاء المعتم، إنه مؤثث لفضاء جهنم كما هو مذكور في النص القرآني بحيث أن ملابس أهل جهنم من قطران:

﴿ سرابيلهم فيها من قطران...... ﴾[186] على عكس أهل الجنة الذين يلبسون الحرير (ثيابا من سندس خضر - و لباسهم فيها حرير).

186 - قرآن كريم - سورة إبراهيم.

فالقطران لون من ألوان العذاب تماما مثل السواد الذي يرتبط أسطوريا بحصول اللعنة كما في قصة نوح مع ولديه سام وحام، عندما يدعو نوح على ابنه حام بسواد اللون لأنه ضحك من أبيه نوح عندما كشفت الريح ثوبه لما كان نائما[187].

ومثل هذا نجده في الحكاية الشعبية المغربية، بحيث يكون القطران نوعا من أنواع العذاب، فالمرأة التي اتهمت ظلما بأنها أكلت ولدها تعاقب بأن يلطخ رأسها بالقطران وتخرج لرعي الجمال هذا التعذيب يدل عليه فعل "قطرن" في اللهجة العامية التي نجدها في حكاية (الواكلة وليدها - رقم 2).

فالقطران إذن عذاب وإهانة تماما مثل غطس الإنسان في وادي القطران المذكور في الحكاية الشعبية باعتباره فضاء جهنميا مرعبا، لأنه يحول الإنسان من بشرة بيضاء إلى بشرة سوداء مما يحوله اجتماعيا من وضعية السيد الحر إلى وضعية العبد المستعبد، فهو إذن وادي الإهانة والسقوط لذلك فهو ينتمي إلى الفضاءات المعتمة التي تحاول الحكاية أن تحرر المتخيل منها، بالإضافة إلى أننا نرى في هذا الأمر بقايا تفسير شعبي لظاهرة تعدد ألوان البشر و الذي نجد ما يماثله في المحكيات القديمة التي تذكرها أساطير خلق الأجناس و اختلاف ألوانهم عبر العالم.

وادي القطران يرتبط بالسواد الذي يبتلع الكرامة والحرية و يحيل إلى العمق وإلى الأرض السوداء ويتماثل رمزيا مع الأرض التي تبتلع البطل، الأرض الغواصة في الحكاية الشعبية المغربية والسيرة الشعبية.

فالأرض ترتبط بخطاطة الابتلاع والانحدار والسقوط عندما تقترن بصورة الماء المعتم والمغرق المرتبط بالسواد والعمق (كالبئر ووادي القطران....) و تتعالق رمزيا مع أشكال الأنوثة الشريرة التي تعطل المشروع البطولي و تنزل به إلي الأسفل.

و هكذا فإن الأرض عند ما تتحرك نحو الأسفل و العمق و تتخذ صفة السواد تؤدي الي الموت و ترمزله.

فهي البطن الأمومي الذي يمتص ويعطل مشروع البطل عن طريق إرجاعه رمزيا إلى بطن الأم...

187 - « سيرة الملك سيف » دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، 1985، ص :17.

إن الأرض الغواصة التي تحيل عليها الحكاية المغربية هي اجتماع التراب بالماء المعتم، وهي أيضا العمق القاتل الذي يؤدي إلى الانجذاب داخل السواد والظلمة.

و تختلط الأرض الغواصة كفضاء معتم يجذب البطل إلى أسفل، بكل رموز السقوط ومنها رمز المرأة الشريرة والمرأة المعتمة التي تمتص مصير البطل وتعرضه لموت رمزي محقق.

وعلى كل حال فإن الأرض عندما ترتبط بالسواد و الماء المعتم تحيل على فضاء جهنمي مهلك معارض للون الأبيض و الأخضر.

4- جزيرة الغيلان بلاد الخلا والخوف :

يقول ابن إياس : « و في بعض جزائره أشخاص متوحشة تسمى الغيلان وهي تقترب من شكل بني آدم و لا تظهر إلا بالليل و تهلك كل من تراه و إذا جرى الواحد منهم لا تلحقه الخيل الغائرة و لا يؤثر فيه وقع السهام و يتناثر من فمه مثل الشرار »[188]

تتعلق هذه الفضاءات بتصور الإنسان القديم للعالم أو الجغرافيا الأسطورية للعالم المعروف التي تحدها عنده جزيرة الواقواق ، و التي رغم وجودها في خرائط العالم القديم فقد ظلت طيلة أجيال عديدة مرتعا خصبا للمتخيل الشعبي الذي أسقط عليه كل استيهاماته ومخاوفه. (انظر حكاية جنية جبل الواق واق)[189]

يقول القزويني عن جزير ة الواقواق :

« و منها جزيرة الواق واق تتصل ببحر الراتج والمسير إليها بالنجوم، قالوا إنها ألف و سبعمائة جزيرة تملكها امرأة ، قال موسى بن مبارك السيرافي : دخلت عليها فرأيتها على سريرها عريانة و على رأسها تاج من ذهب و عندها أربعة آلاف وصيفة أبكارا ... قالوا إنما سميت بهذا الاسم لأن بها شجرا يسمع من يمر بها صوته و كان يقول : واق واق و أهلها يفهمون هذا الصوت ويتطيرون منه . »[190]

---

188 - ابن إياس (محمد) :« بدائع الزهور في وقائع الدهور » دار الرشاد الحديثة الدار البيضاء بدون تاريخ ص:17 .

189 - DERMENGEN (E): « contes kabyles » Charlot 1945.

190- القزويني : عجائب المخلوقات ....ص:154 .

« و منها جزيرة الجن و هي جزيرة ليس بها أنيس و لا شيء من الوحوش و تسمع أصواتا كأنهم يقولون غلب عليها الجن و لا يجسر أحد أن يقربها و الله أعلم »[191]

إن الكون في تصور المجتمعات القديمة يتكون من فضائين متناقضين :

« من جهة هناك الفضاء المسكون من طرف البشر و المنظم، ومن جهة أخرى خارج هذا الفضاء المألوف هناك المنطقة المجهولة والمخوفة حيث العفاريت والأشباح والأموات و الغرباء ،و بكلمة واحدة إنها منطقة الفوضى والموت و الليل »[192]

جزيرة الغيلان في الحكاية الشعبية المغربية تعتبر أيضا تتويجا لهذا العالم المعتم الخاضع للفوضى و السديم ، فهي تقع على أطراف الأرض وداخل البحر المعتم، خارج العالم المعروف و المنظم، بلاد إن لم تكن قد تواجدت في الواقع، فهي موجودة داخل اللاوعي كفضاء معتم خال من البشر يأهله الجن على تراتبيتهم بحيث يتوزعون الفضاء فيما بينهم بحدود واضحة - مرصودة - لا يجوز اختراقها .

فضاء مرصود لايمكن للإنسان أن يدخله دون أن تخبر الأرصاد السحرية بوجوده ملك الجن الأحمر، الذي يقتسم هذه الأرض مع ملك الجن الأبيض كما هو وارد في الحكاية الشعبية المغربية (حكاية التاجر محمد قلعة السراغنة).

فكل عفريت له مكانه المعلوم الذي لا يحق له أن يتجاوزه خوفا من أن تحرقه الأرصاد، لذلك فملك الجن عندما يساعد البطل على البحث عن زوجته التي غادرته إلى أهلها في جزيرة الواقواق لايساعده في التنقل إلا في حدود معينة لا يمكنه تجاوزها. (هذه القصة نجدها أيضا في سيرة سيف بن ذي يزن و نجد مثيلا لها في الحكاية الصينية - الحسناء الطاووسة -)[193]

وقد تكون هذه الجزيرة المعتمة مأهولة بنوع مخصوص من الجن، جان متوحشون يلتهمون البشر هم عبارة عن غيلان منزوية في مكان بعيد داخل بحر مظلم لتصيد الغرقى والملاحين التائهين.

191 - نفس المرجع السابق ص: 181 .

192 - ILIADE : « Images et Symboles» p: 47.

193 - « Contes populaires chinois » tome 3 , ed. en langues étrangères / Pekin , 1962 p: 12.

إن هذه الجزر المعتمة المجسدة لخطاطة الابتلاع هي عبارة عن جزر عائمة في اللاوعي كفضاءات ملتهمة ومبتلعة، فهي تجسد مشاعر الخوف والقلق من هذا الفضاء غير المسيطر عليه وغير المتحكم فيه.

من خلال صورة الجزيرة التي يأهلها الجن ينفتح المتخيل الحكائي المغربي على الثقافة الشعبية العربية حيث يذكر القزويني أن الجن تسكن في أطراف الجزائر:

«إن الجن قد ملكوا الأرض قبل مجيئ آدم، فبغوا وأكثروا الفساد في الأرض فطردوا إلى أطراف الجزائر»[194]

تنفتح هذه الجزر على التصور العربي العام للجن الذي يصنفهم بدوهم فضاء إلى جن شرير وخير وإلى ملوك وخدم و ملوك و رعايا .. وتبقى - جزيرة الغيلان بشكل عام فضاء لعكس المخاوف و القلق الذى يصل الي حده - في الحكاية الشعبية المغربية - في عبارة "رماه العفريت في بلاد الخلا والخوف".

لا تتوسع الحكاية في تصورها لهذا الفضاء بل تكتفي بتسميته "بلاد الخلا والخوف - بلاد ما فيها لاحجر ولاشجر - أو جزيرة الواقواق - الثلث الخالي.

إن الحكاية الشعبية المغربية تميل إلى استثمار الإحالة المرجعية لهذا الفضاء أكثر من التفصيل فيه، ذلك لأن دأبها الاختزال في الوصف وعدم الاهتمام كثيرا بتحديد الفضاء والتفصيل في وصفه، لأنها تهتم أساسا كما هو معروف بالحدث الحكائي.

ومع ذلك تظل هذه الفضاءات المعتمة المنتمية إلى خطاطة الابتلاع والسقوط مختزلة لكل المخاوف التي يعانيها الإنسان المغربي في واقعه، الخوف من الجوع والعطش و المرض و الجفاف و انعدام الأمن، التي يتخيلها على شكل فضاء موحش تأهله كائنات تهدده بالالتهام.

وقد تختزل هذه الفضاءات خوفا دفينا عند الإنسان من الجن وتصورا لعالمهم ومحاولة لأنسنة هذا العالم، فجزيرة الغيلان لا نجدها فقط في الحكاية المغربية بل نجدها أيضا في حكايات أخرى عبر العالم، ففي حكاية يابانية بعنوان - جزيرة الغيلان -[195] تتحدد الجزيرة بكونها موجودة بعيدا جدا إلى الشمال، و هي مأهولة من طرف غيلان يلتهمون البشر، و يقطعون الطريق على المسافرين.

194 - القزويني نفس المرجع السابق ص:367.

195 - « L'ile des Ogres» Conte Japonais - « Contes et poèmes du monde entier » p: 142.

ثانيا : مؤثثات الفضاء المعتم :

1 - رمزية الغراب في الحكاية الشعبية المغربية :

الغراب رمز للفراق و الموت ، إنه يهدد بطل الحكاية بموت محتمل ويقضي على مشروعه البطولي و التصاعدي .

و الغراب مثمن سلبيا في الثقافة العربية بشكل عام أولا لشدة سواده كما يقول عنترة : فيها اثنتان و أربعين حلوبة سودا كخافية الغراب الأسحم[196]

فقد سماه العرب القدماء « غراب البين و فراق المحبين »، تماما كما سموا الموت « هازم اللذات و مفرق الجماعات»، و نجد – في معجم الرموز – نفس التثمين السلبي للغراب :« أنه رسول... و يعرف جيدا سر العتمة »[197]

وهذا ما نجده في الحكاية الشعبية المغربية، ففي حكاية (الجبل المسحور رقم 52) يفرق الغراب بين البطل وزوجته عندما يسرق العقد من يده ويهرب، وعندما يريد هذا الأخير استرجاع العقد يسقط في البئر .

وهكذا فإن الغراب ارتبط منذ القديم بالتجويفات الأرضية، بالكهوف والانحدارات إنه يرمز للقبر وللأرض التي تبتلع، و يهدد مشروع البطل ككل، ويرتبط بالابتلاع والسقوط الذي يجسده الانحدار في جرف أو هاوية أو بئر .

يرتبط الغراب بالفضاءات المعتمة التي تقترن بالموت والهلاك وخاصة البئر ، فلا غرابة إذن أن ترتبط صورة الغراب الذي يسرق العقد بالبئر كمكان للسقوط والانحدار.

هو مرتبط بالشؤم والموت،لأنه يبتلع البطل كما نجد في حكاية "هاينة "[198]

فبعد أن يسترجع البطل ابنة عمه هاينة من قبضة الغول يبتلعه الغراب ليفرق بينه و بينها.

إن للغراب قدرة غريبة على نشر الموت في كل مكان يحل به. فبطنه المعتم رمز للموت المحقق، إنه خادم للموت الذي يأتي دائما في اللحظة غير المناسبة (لحظة الوصال) ليسرق الإنسان ممن يحب، إنه فعلا خادم وفي للموت ﴿هازم اللذات ومفرق الجماعات﴾.

196 - معلقة عنترة بن شداد شرح المعلقات العشر ،ص:157 .

197 - Dictionnaire des Symboles p: 286.

198 - حكاية هاينة سيدي رحال

تقول الحكاية المغربية إن الغراب : « أن الغراب كان سلطانا، وكان له قصر عظيم، وكان يجلس على كرسي في صدر القاعة، ويدهن الممر المؤدي إلى مجلسه بـ "الصابون البلدي" فكل من تقدم إليه" ينزلق "ويسقط أرضا، فيسخر منه مقهقها، فمسخه الله غرابا وأصبح صوته خشنا قبيحا»[199]

فالغراب كائن ملعون لأنه ناتج عن مسخ، لذلك اتخذ هذه الصورة الرديئة انطلاقا من لونه الأسود حتى مشيته القبيحة التي تحدث عنها ابن المقفع في كليلة ودمنة،على اعتبار « أن الغراب أراد أن يقلد مشية الحجلة فنسي مشيته فصار من أقبح الطير مشيا...»[200]

و في حكاية مغربية بعنوان « الصياد و الحناش - رقم 24 -» :

« يتعاقد الغراب مع الصياد على أن يرشده في الصيد مقابل أن يعطيه حوايا الطريدة.

وعندما لم يجد الغراب المتفق عليه، قام بسرقة سهم مكتوب عليه اسم الصياد وحمله وغرسه في جسم الغريق الذي وجده.

وفعلا يتم العثور على الغريق ويعرف صاحب السهم فيلقى عليه القبض ويلقى به السجن إلى حين .....» [201]

فالغراب كائن معتم يتهدد كل وصال بفراق محتمل، فهو نذير شؤم لذلك تشاءمت منه العرب وتطيرت من صورته وذكرت ذلك في شعرها:

« .. تطيرت العرب من الغراب للغربة، إذ كان اسمه مشتقا منها، قال أبو الشيص:

أشاحك والليل ملقي الحران   غراب ينوح على غصن بان

وفي نعبات الغراب اغتراب   وفي البان بين بعيد التداني »[202]

---

199 - حكاية شفاهية من قلعة السراغنة .

200 - ابن المقفع (عبدالله) :«كليلة و دمنة » المكتبة الحديثة ، بيروت ، ص:255 .

201 - حكاية الصياد و الحناش قلعة السراغنة رقم 24 .

202 - ابن عبد ربه : « العقد الفريد » الجزء الأول ، ص:59 .

ونجد أيضا عن الغراب :

« ليت الغراب الذي نادى بفرقتنا   يعرى من الريش لا تحويه أوكار»[203]

و هذا التثمين السلبي للغراب ليس خاصا بالعرب وحدهم بل يشاركهم فيه العبريون أيضا: « ولقد اجتمع العرب و العبريون علي اعتبار الغربان و البوم من الحيوانات النجسة المشؤومة »[204]

يرمز الغراب هنا للقبر و الموت و الابتلاع، الذي يكون عقابا على اختراق الوصية ، وصية كائن خارق - الغول - الذي يعلم الغيب و يتنبأ بالمستقبل.

فالصورة الأصلية للغرابين المقتتلين لا ينبغي أن تخترق بتدخل بشري لأن لها مرجعية دينية هدفها تعليم البشر دفن موتاهم.

قد نرى في ذلك إشارة وتلميحا خفيا إلى اعتقاد الناس في رجوع الأموات، وعودة الأرواح التي ابتلعها غراب الموت وإمكانية استرداد الناس لموتاهم بواسطة أعمال سحرية وطقوسية.

لقد تم تضخيم حجم الغراب في الحكاية الشعبية المغربية حتى اتخذ حجما خرافيا كطائر الرخ أو العنقاء و صار قادرا على ابتلاع البطل وهو راكب على صهوة جواده، فهو إذن طائر كبير أسود معتم يقتنص فرصة تحقيق البطل لرغبته ليتدخل كالقدر ليفرض الفراق والموت .

إنه رمز الموت، النهاية الحتمية لكل اتصال بين البشر و الحياة، هذه النهاية التي لايقبلها الإنسان لذلك يعمل بكل الوسائل ليقاومها في اتجاه تكريس فكرة الخلود (ملحمة جلجامش نموذجا).

هكذا يكون الغراب من خلال لونه الأسود ،وصوته الذميم ،وارتباطه بالموت وأكل الجيف ودفن الطعام ومشيته الرديئة حاملا لخوف لاواع للإنسان - المتطير منه - من الفراق والموت .

هكذا ثمن المغاربة كغيرهم من الشعوب سلبيا رمزالغراب وأسندوا إليه صفات القبح والموت، وجعلوه مرتبطا بالموت والفراق والانحدار في جوف مظلم، فلا

203 - ألف ليلة و ليلة المجلد الثاني ص:282 .

204 - شوقي عبد الحكيم : « الفولكلور و الأساطير العربية » دار ابن خلدون الطبعة الأولى 1978 ص119 .

غرابة إذن إذا كان مؤنثا في حكاياتنا الشعبية للفضاء المعتم الذي ينعق بالظلمة و الفراق و الموت.

2 - رمزية الغول في الحكاية الشعبية المغربية:

الغول كائن معتم مهدد للبشر بالالتهام والافتراس، هو رمز للانحدار والعتمة والابتلاع، يدخل في مواجهة دائمة مع البطل، في أغلب الأحيان حول الأميرة أو حول الماء.

فتجد في الحكاية الشعبية المغربية عدة صور لصراع البشر مع الغول خاصة حول الماء و النساء:

« فسكان القرية يجبرون على إهداء أجمل بنت لديهم إلى الغول، لأنه يهددهم إذا لم يقدموا له بنتا بكرا كل عام بإفساد المحصول السنوي.»[205]

و في حكاية شعبية أخرى كان يمنعهم من الاستسقاء من العين أو البئر حتى يعطوه كل عام بنتا بكرا، فهو كائن يبتز السكان الضعفاء و يهددهم بالعطش والجوع:

حيث تقول الحكاية: « يعطي السكان فتاة مخطوبة لابن عمها الغائب للغول، وضعوها له كالعادة كل عام قرب البئر الذي يسكن فيه و يخفي فيه الفتيات اللواتي يختطفهن، وعندما كانوا يأتون في الصباح كانوا لايجدون شيئا...

ولما جاء البطل يسأل عن ابنة عمه قيل له أن الغول قد اختطفها فذهب إلى حيث توجد وانتظر عودة الغول طويلا وقال للفتاة: «أنت ستبقين يقظة وأنا سأنام، وعندما تحسين طلوع الغول من البئر جري شعرة من شعري:وحتى لا يأتيك النوم لفيها على أصبعك وجريها عندما تحسين بصعوده»[206]

تنتهي الحكاية بقتل الغول على يد البطل، وتحرير المرأة/ الأميرة من سطوته كما نجد في الحكايات النمطية التي تحكي مثل هذا المشهد حيث تحرق الدمعة الساقطة من عين الفتاة خد البطل و تجعله يستيقظ من نومه بسرعة ليواجه الغول و يقتله ويخلص الفتاة و السكان منه (انظر حكاية سيدي حمان الحشايشي - رقم 40 -).

---

205 - حكاية القيرع قلعة السراغنة رقم 23.

206 - نفس النص الحكائي.

إن الغول رمز لتلك القوى المعتمة التي تهلك الزرع و النسل تماما مثل الجفاف الذي يهدد المحصول خاصة عندما يمنع الماء على سكان القرية.

الغول يشبه تماما شخصية أسطورية أخرى هي شهريار الذي يقتل الفتيات الأبكار، وحيث يكون على بنت الوزير شهرزاد أن تقوم بهذا الدور، والفرق - في حكايات ألف ليلة و ليلة هو أن المرأة تنقذ نفسها - بواسطة الحكي نفسه - دون الحاجة إلى بطل مخلص كما في الحكاية الشعبية المغربية.

تقديم القربان للغول الذي يفسد المحصول السنوي أو يمنع الماء عن السكان،له دلالة بالغة على طبيعة المجتمع المغربي المرتكز أساسا على النشاط الفلاحي و الذي يسود فيه الخوف من الجفاف و علاقة القهر التي سادت بين القوي - الذي يحتكر مصادر المياه - و الضعيف .

الغول كائن ضخم - عملاق - يحب لحم بني آدم و يستطيع أن يأكل لحمه في مضغة واحدة و أن يشرب دمه في لعقة واحدة.

ليست هذه الصورة الوحيدة للغول في الحكاية الشعبية المغربية ،وإن كانت الصورة التي ذكرناها له تميل أكثر إلى كونها صورة الثعبان أو العفريت أكثر من صورة الغول التي سنتحدث عنه الآن وذلك لأن المتخيل الشعبي المغربي اختلط عليه كثيرا أمر الغول فخلطه مع كائنات أخرى معتمة مثل الوحش والثعبان و «الحلوف»، خاصة في المناطق المحاذية للجبال حيث تعيث الخنازير البرية فسادا في حقول المزارعين وتدخل الرعب ليلا في نفوسهم ..

فالغول له سبعة رؤوس بحيث يكون على البطل - إن أراد القضاء عليه - أن يقطع ستة رؤوس ويترك السابع، في هذه الصورة يتماهى الغول مع رمز الثعبان الذي له بدوره سبعة رؤوس.

و للمزيد من إلقاء الضوء على صورة الغول سنتناول مجموعة من الجوانب التي أحاطت بها الحكاية الشعبية المغربية:

يكون الغول رمزا للغريزة الجنسية المحطمة التي لا تراعي القيم والأخلاق والنواهي الدينية، ومن خلال هرب البطلة و تكتمها عما رأته تعلن الحكاية الشعبية المغربية

رفضها الجذري لمختلف أنواع الشذوذ و زنا المحارم - وزواج الأخ بأخته (حكاية خلالة خضرا -رقم 96 -) - و زواج الأب بابنته - قتل الأم لابنها .

وتلتقي صورة الغول من جهة أخرى مع صورة الساحر القادر على التحول من صورة إلى أخرى، وفي بعض الأحيان لا تعرف المرأة أنها بصدد غول لأنه يكون متنكرا في صورة رجل، فحبيقة (ح - رقم 19) تطلب من رجل نارا فيتعقبها على شكل غول .

و في (حكاية الطير بلحمام - رقم 81) تحول الغول إلى رجل عادي في الليل ليمارس حياة زوجية طبيعية، و يعود إلى صورة غول في النهار حيث يخرج لالتهام ضحاياه في الغابة.

ففي حكاية "همين(207)" تشتري المرأة التي تعيش وحيدة دون أطفال أو زوج، كائنا صغيرا لاتعرف طبيعته (همين)-كائن يشبه الجرو - من العطار، لتتعهد به وتجعله ابنها، لكن سرعان ما يكبر و يصير غولا متوحشا يفترس كل ما يجده في طريقه من بشر و حيوان ليلتهم أمه التي تعهدته في النهاية .

إن الغول - الذي يرمز للغريزة المحطمة - لايفرق عندما يتعلق الأمر بتحقيق أغراضه وشهواته ورغبته في الالتهام بين أمه وغيرها (حكاية همين)، بحيث لا يجدي تنبيه الأم لابنها عندما يهم بالتهامها بكونها أمه بقولها له :« امك يالكافر » .

و الأم تتزوج الغول الذي أسره ابنها بعد أن تخلصه .

وعلى كل حال نفهم من حكاية - هاينة - أن الغول لا يتخذ معنى ذلك الكائن الخرافي المتعارف عليه ، لكنه يرمز للزوج الغريب - الذي لاتعرفه الفتاة - والذي غالبا ما يكون أكبر منها سنا، والذي يحملها بعيدا عن بيت أبويها، فتبقى دائما في انتظار ابن عمها الذي تقوت العلاقة بينها وبينه بحكم عامل القرابة .

ونخلص من هذه الحكاية إلى أن وضع الملح في السمن يجسد رغبة الأم في استعجال أمر زواج ابنتها، وأن الغول بعاصفته ورعوده هو رمز لانتقال الفتاة من مرحلة الخطوبة إلى مرحلة الزواج، وأن المشهاب الحديدي - الناري هو أساسا رمز جنسي للذكورة.

207- حكاية همين دمنات

تضع هاينة الحناء على جميع الأواني (عندما تريد أن تهرب مع ابن عمها الذي ظلت تحن إليه دوما)، لكنها تنسى - المهراس - الذي استعملته في دق الحناء، وتستعمل الحناء في تهدئة الأواني حتى لاتوقظ الغول.

لكن المهراس - الذي يظهر أن بينه و بين المرأة عداوة ما لأنه جزء من حياتها الرتيبة و الشاقة - ينبه الغول بإحداث ضجيج حاد وبصراخ :« طن اللي مايفطن هاينة داها ولد عمها». (حكاية هاينة)

وهنا يلاحق الغول الفتاة كما يلاحق في حكاية أخرى«حبيقة» فتاة أخرى جاءت تطلب منه نارا، ويسألها أن تمشي على «سكة محمرة» حتى يمكن له أن يتبع آثار الدم.

وفعلا يتعقب الغول هذه الآثار ليتحول إلى صورة آدمية (ابن السلطان) ويغتصب البنات الساذجات .

وفي حكاية أخرى يتزوج الغول الفتاة ويقول لها إنه عندما سيتعب منها سيأكلها و يلتهمها.

وقد يتخذ الغول صورة إنسانية فيقدم نصائحه للإنسان بأن لا يفرق بين غرابين يقتتلان (هاينة) أو كبشين يتناطحان (حكاية من وارزازات) أن لايحلق لنسر، أن لايغزل صوفا .

وقد يمارس الغول حياة مزدوجة :حياة طبيعية كباقي البشر فيأكل الطعام الذي تعده زوجته ويمتلك بيتا ويمارس الجنس مع زوجته، ويمتلك أواني و"مطمورة" يخزن فيها القمح و حياة وحشية كحيوان مفترس .

بالإضافة إلى ذلك هو رجل ثري كما لاحظنا في البداية يملك البقر والغنم والحمير وهي مظاهر للثراء في المجتمع الفلاحي.

لكن الصفة الملازمة له هي صفة الوحشية ومطاردة الأطفال التائهين، تلك المطاردة التي تميزها خطواته السحرية السريعة، والامتياز الوحيد الذي يكون للأطفال هو ذكاؤهم، و علمهم بموعد نومه - ليتسللوا خارج بيته وقد سرقوا صرره السحرية التي يتحكم بها في الطبيعة .

لقد استغفلوا الغول وهو نائم خاصة وأنه ينام عاما ويستيقظ عاما، وقد استدرجوه في الكلام حتى أخبرهم بعلامات نومه.

- نوم الغول : فمتى ينام الغول إذن؟

تقول الحكاية أن الغول ينام عندما تصير عيناه حمراوتين كعيني الثعبان، إنه ينام وعيناه مفتوحتان مثل الذئب تماما، وهذا يعني أنه يتميز باليقظة والحذر.

وهاتان العينان المشعتان تكشفان طبيعته النارية وانتماءه إلى صنف الجن. وهناك سمة أخرى يعرف بها نوم الغول وهي الضجيج والضوضاء المتصاعدة من بطنه، وهي أصوات كل الكائنات التي افترسها، إنه ينام عندما يسمع الكائنات الملتهمة تصيح و تضج داخل بطنه مثل سوق قروي صغير :

يحدد الغول موعد نومه فيقول :

« عندما تسمع داخل بطني الخيول تصهل، والخرفان تثغو، والبقر يخور، والكلاب تنبح، اعلم أنني نائم، و عندما يهدأ كل شيء ويسود الصمت أصحو من نومي ....» مما يلمح أن نوم الغول أشبه بحلول فصل من فصول الطبيعة القاسية.

هذا هو موعد نوم الغول عندما يحل - غضب الطبيعة - ولمزيد من الحذر ينام الغول مفترشا نصف شعر الفتاة التي اختطفها - طلة - ومغطى بالنصف الأخر حتى لاتهرب منه، وفي حكاية - هاينة - ينام وهو يشد بقبضته على شعر الفتاة.

وغالبا ما يكون أمر نوم الغول سرا لا يعرفه أحد، لكن أمام إلحاح الفتاة/الزوجة وذكائها يفصح الغول لها عن السر، فهو لايقدم سره إلا تحت الطلب لأنه شديد الحذر: «إنه يعرف رائحة الغرباء كلما دخل إلى بيته لأن له قدرة خاصة على الكشف عن رائحة بني آدم ».

صورة أخرى للغول نجدها في حكاية "سيدي احماد اوموسى"[208] - وهي صورة أوربية أكثر منها صورة مغربية - عندما يلاقي الولي الصالح العملاق ذا العين الواحدة التي تلمع في وسط جبهته، والذي يطارد المسافرين التائهين وينوي التهامهم...ويسكن في كهف وتقترب هذه الصورة أكثر من صورة السيكلوبس[209] في أوديسا هوميروس، حيث يقضي عليه - البطل أوليس بنفس الطريقة التي نجدها في الحكاية المغربية .

208 - QUINEL (C) et DEMONTAGON(A): « Contes et légendes du Maroc » Fanand nathan, Paris 1959,p:19.

209 - هوميروس : « الأوديسا » ترجمة دريني خشبة - دار العودة - بيروت - 1986 ص: 90 .

ومقتل الثعبان لايتم عن طريق قطع رؤوسه السبعة جميعها، ولكن عن طريق قطع ستة منها فقط بواسطة سيف قاطع، لأنه يعود إلى الحياة إذا ما تم قطع رأسه السابع.

إن الثعبان له عينين حمراوتين كما تذكر الحكاية المغربية الطفل واختو - و نفس الصورة التي نجدها في الحكاية السويدية - بووفل قاتل الثعبان - (حكايات من العالم بأسره - ص: 150) مثل الغول تماما يسكن الغابة و يلتهم البشر و يفزعهم و تضيف الحكاية السويدية أن الثعبان يقذف بالنيران و يحب المال كثيرا، و يحرس الكنوز في كهوف تحت الأرض و هو ما يتماثل مع الاعتقادات الشعبية عندنا من أن الكنوز الأرضية يحرسها جن على شكل ثعابين.

ويبقى الأمر على ما هو عليه حتى يأتي البطل ويقضي على الثعبان بواسطة السيف.

4 - رمزية الغولة في الحكاية الشعبية المغربية :

لا شك أن الغولة كرمز تنتمي إلى النظام المعتم و إلى خطاطة الابتلاع المتعارضة مع رموز التصاعد، لأنها مرتبطة بفضاءات العتمة والظلام، وهي تظهر في الوعي كأم قاسية، ساحرة، شريرة، تلتهم أطفالها و قد جسدت الحكاية الشعبية المغربية هذه الصورة في حكاية « الواكلة وليدها- رقم 2 ».

و قبل أن نؤكد ما قلناه سنحاول تجميع صورة « أمي الغولة » أو « ماما غولة».

في حكاياتنا الشعبية لنر فيما بعد تعالقاتها الرمزية مع رموز أخرى قد تقاربها دلاليا أو تتداخل معها في نفس الصورة فما هي صورة الغولة في المتخيل الشعبي المغربي ؟

نتعرف على الغولة في صورة امرأة بدينة سوداء اللون، مديدة القامة لها أظافر طويلة وأنياب بارزة بشعة الخلقة تلتهم الأطفال الصغار.

هذه هي الصورة العامة للغولة في المتخيل الشعبي، وهي تقربها من صور أخرى معتمة كصورة الجن والغول والعفريت مع تمييز أساسي هو أنها شكل أنثوي للرعب و الخوف.

إن الغولة تأسر الأطفال في الغابة، لأنها تشعل ضوءا خافتا (ضوءا كفيفا على حد تعبير الشاعر محمد السرغيني في إحدى قصائده)[217] يتوجه إليه الأطفال الذين

217 - محمد السرغيني :« بحار جبل قاف » قصيدة الغابة إفريقيا الشرق 1991 ص:7 - 8 .

يتخلى عنهم داخل الغابة المظلمة تائهين يبحثون عن بصيص ضوء يوفر لهم الأمن والرواء، لكن يتحول بصيص الأمل إلى نار غولة كاسرة وآسرة في نفس الوقت.

ولازال المغاربة يرددون عبارة - نار الغولة - ويطلقونه على حشرة صغيرة تصدر ضوءا قليلا في الظلمة في وقت الشتاء.

- طعام الغولة:

هو طعام آسر، يسقط أرضا ويمنع من الحركة "كايطيح الركابي" هو عبارة عن طعام سحري مخدر يسري في العروق والأوصال فيشدها.

طعام الغولة عبارة عن خليط من المواد الغريبة التي تذكرها الحكايات الشعبية المختلفة كحليب الحمارة، وحليب الكلبة - الرماد، القمل - سيكران - مما يدل دلالة واضحة على علاقة الغولة بالسحر وبخلط المواد المخدرة.

ولعل أهم عنصر في طعام الغولة هو أنها تضع حليبها في طعام الأطفال لتأسرهم، فهي تعرف أن الحليب سيقوي العلاقة - الاجتيافية - الآسرة بين الغولة والأطفال، لأنها تطعمهم لتأسرهم بحليبها.

سلطة الحليب و الرضاعة واضحة في الحكاية الشعبية المغربية، حيث يستغفل الطفل الغولة ويرضع من حليبها، مما يجعله يحظى بالأمان في مقابل أنه منحها شعورا بالأمومة والحنان، فتخاطبه قائلة:

« كون ما شربتي حليبي نلوحك في الثلث الخالي» أو «ندير لحمك في ضغمة ودمك في جغمة» من هذا الكلام نستنتج أن الغولة امرأة عملاقة، و ككل امرأة عملاقة فإن البطل يرتد أمامها طفلا يعاني من قلق الخصاء لأنها قادرة على التهام جسده الصغير.

فالرضاع من ثدي الغولة يعطي الطفل الأمان الذي يفتقده في الواقع، ويعطي الغولة الحنان الذي تفتقده - كأنثى بلا أطفال - ويحولها من وحش كاسر إلى أم رحيمة.

رابطة الرضاع رابطة قوية، لذلك فإن خيانة هذه الرابطة (بالهرب أثناء نوم الغولة) سيؤدي إلى الموت المحقق، فالغولة لها قدرة على مخاطبة حليبها في جوف الأطفال، إن رابطة الرضاع أعطتها هذه القدرة السحرية على التحكم عن بعد.

فرغم التجاء الأطفال إلى الشجرة التي هي رمز الأمن ضد الغيلان كما ورد في سيرة سيف بن ذي يزن حيث يلجأ البطل إلى الشجرة للاحتماء من الغيلان، فإنها تستطيع أن تسقطهم أرضا بمجرد كلامها مع الحليب داخل بطونهم ، لكونهم قد خانوا رابطة الحليب، مما يجعلهم ينتفخون ويسقطون الواحد تلو الآخر لتلتهمهم، ولايسلم من ذلك إلا الذي امتنع من شرب حليبها.

وعلى كل حال فإن الغولة امرأة عملاقة تخطط لافتراس الأطفال، أولا بجعل النار التي تشعلها وسط فضاء الغابة المظلم الموحش - مصيدة للأطفال المهجورين من طرف ذويهم والذين يفتقدون الحنان، و ثانيا عن طريق التعويض بتقديم عبارات الأمان والترحاب وتبادل العبارات التي تدل على القرابة "عمتي الغولة" و"أولاد خويا ".

ولنا أن نتساءل لماذا تنعت الغولة بالعمة في الحكاية بالعمة وليس بالخالة ؟

يمكن أن نفسر ذلك بكون الأم الحقيقية قد تمكنت من تجسيد الحقد الذي تكنه لأخت زوجها، لتبعد الأطفال منها، فأضفت عليها صفات - الغولة- وجعلت منها ملتهمة للأطفال وحذرت أطفالها من تناول الطعام عندها، لأن الأطفال هم دائما محل نزاع بين الأم والعمة، وخوف المرأة أن تفقد أبناءها جعلها تنعت هذه الأم المنافسة - العمة - التي قد تعيش معها في نفس البيت وتتنافس معها في امتلاك الأولاد والأخ/الزوج - بهذه الصفات البشعة، و هذا ما نلاحظه بشكل واضح في حكاية "الطير بلحمام" حيث تنعت الزوجة أخوات زوجها ب "إيتارير" وهي كلمة أمازيغية تعني الغولات.

الغولة وحيدة في الغالب تتخذ صورة أنثى لاتنجب، ولذلك فهي بحاجة إلى الأطفال الذين سيعطونها شعورا بالأمومة.

«الغولة في الثقافة الشعبية امرأة مشوهة الخلقة سيئة الخلق، فضلت التوحش على الأنسنة، والتوحد على الاجتماع والترحال على الاستقرار تتغذى بلحم البشر، وتبيت في الكهوف الكلسية وتركض مسرعة كالحصان، عرافة تتبئ ضحاياها وتحب الرقص والغناء والجذب.

وتسمى الغولة بالأمازيغية "تارير itarir" وتدل على الأنثى التي لاتعرف الحدود ولاتعترف بالقيود ولاعلاقة لها بالقيم، امرأة تهيم خارج الجماعة، خارج الأسرة تهاجم الأنسنة وتنزع نحو التوحش....»(218)

218 - آيت لفقيه (لحسن): « الغولة و الصراع بين ثقافة الانفتاح » جريدة المنظمة 17 يوليوز 1999

إن رمز الغولة يحرك مجموعة من المخاوف والهواجس ترتبط كلها بنموذج الأم الشريرة التي تختزن في اللاوعي، وتحرك كل صور الجذب والقحل والجفاف وأشكال الأنوثة الشريرة، كالمرأة الأفعى والمرأة الساحرة والمرأة العملاقة والأرض الغواصة والعجوز....

ونظرا لارتباطات الغولة رمزيا بمجموعة من الصور الأخرى كان لابد من أنسنة هذا الكائن المعتم عن طريق إسناد صفات إنسانية له ككونها تعتني بالبنت في حكاية بليليجة وتأتي لها بالطعام، وتقدم نصائح إلى الفتاة وابن عمها بعد هربهما. إنها في الحقيقة شكل أنثوي للشر و المخاوف ومعادل أنثوي رمزي للغول.

5- صورة الذئب في الحكاية الشعبية المغربية :

يظهر أن حكايات الذئب أقرب إلينا تاريخيا من حكايات الغول فهي نتاج البادية المغربية بما عرفته من صراعات إنتاجية و اقتصادية بين قوى الإنتاج غير المتكافئة.

و العلاقة بين الذئب و الغول واردة فعلا من خلال صورة مشتركة نجدها في الفولكلور الأوروبي هي صورة – الذئب الغول – lougarou، وقد يكون الغول عبارة عن ناتج علاقة جنسية محرمة جمعت ذئبا بامرأة كما تحكي سيرة سيف بن ذي يزن عن أصل تكون الغيلان[219]

«الميثولوجيا الإسكندنافية تمثل الذئب مثل ملتهم للكواكب... تجسيد للرغبة الجنسية التي تكون حاجزا في طريق الحاج المسلم المتوجه إلى مكة»[220]

فماهي صورة الذئب في الحكاية الشعبية المغربية، وما هي الإحساسات التي أسقطها عليه الخيال الشعبي؟ وماهي الدلالات التي حملها لهذا الرمز؟

الذئب في الحكاية رمز للطمع والشره والأنانية، للشخص الذي يفكر فقط في تحقيق أغراضه، وتلبية نداء شهواته على حساب الآخرين، فهو رمز للشهوة الجامحة وللشر الخام.

219- سيرة الملك سيف الجزء الأول، ص :295.

220 - Dictionnaire des symboles, p:584.

إن طمع الذئب لاحد له ، ففي حكاية «الذئب المغرور»[221] يستطيع الذئب الجائع انطلاقا من كمشة فول أن يحصل على خروف، ثم على فرس، ثم على امرأة.

لكن طمع الذئب المبالغ فيه غالبا ما يودي بحياته، لأن هناك «السلوقي» رمز العدل الذي يعيد الحق إلى نصابه بمجابهته للذئب وطمعه، وهو الذي يحقق التوازن المرغوب فيه في الحكاية الشعبية، وهو أن ينتصر الضعيف على القوي، والمظلوم على الظالم.

إن الذئب يكون مزهوا بصيده إلى أن يظهر «السلوقي» في طريقه، فيبدد جميع أحلامه.

والذئب لايفكر إلا في نفسه فقط، لذلك يجني على أمثاله ويجلب لهم الدمار، فالذئب المقطوع الذنب[222]، لايستريح إلا عندما يدبر حيلة يجعل من خلالها جميع الذئاب مثله بدون أذناب.

فهو لكي يحمي نفسه فلا يتعرف عليه صاحب البستان، يضحي ببقية الذئاب .

والذئب في حكاية «الذيب بو نوارة» (223) يقضي على كل أهله عندما يطارده الصيادون لرغبته في الزواج من ابنة السلوقي .

إن الذئب من خلال هذه الحكايات رمز للمصلحة الفردية والذاتية المفرطة التي تتغلب على المصلحة الجماعية.

و«الذئب» رمز للمدعي الذي - يقنطر- من حبة، فالذئب الذي تصيبه شوكة في قدمه وتؤلمه ألما شديدا، يطلب من المرأة أن تزيلها له، لكنها عندما تزيلها وتقذفها بعيدا يطالبها بان تعيد إليه شوكته : «شوكتي أو الفول » فلا تجد المرأة بدا من اعطائه الفول الذي طلب.

ويأخذ من المرأة التي استودعها الفول خروفا، ومن المرأة التي استودعها الخروف فرسا، ومن المرأة التي استودعها الفرس فتاة .

و«الذئب» يشبه ذلك الشخص المرابي، الذي يختار زبناءه من الفقراء تقهرهم الفاقة فيستولي على أموالهم، والخيال الشعبي جعله يفقد في النهاية كل شيء، فهو يجني لشراهته

221 - حكاية الذيب المغرور قلعة السراغنة رقم 26 .

222 - حكاية الذيب و القنفذ حكاية تروى في مختلف مناطق المغرب رقم 28

223 - حكاية الذيب بو نوارة قلعة السراغنة رقم 27

وطمعه الشديد على نفسه، والذئب يجسد الغرور أيضا وتضخيم الذات مع شيء من البلاهة. فالذئب الذي تعجبه الساحة في ضوء القمر ويتمنى أن يلعب باب فرج - نوع من المصارعة الشعبية- فيطارده السلوقيان حتى الصباح.

و الذئب يشعر بالغرور، و هذا غالبا مايكون سبب هلاكه ،فالذئبة الجائعة تدعي أنها حلمت أن زوجها حصل على كبش سمين فيغتر الذئب - حساين - بكلامها ويخرج للصيد لكن سرعان ما يمسك به الرعاة و يسلخون جلده .

ورغم غباء الذئب أمام القنفذ وانطلاء الحيلة عليه، فإن الذئب يعرف بالحذق ومرجع حذقه أنه يتذكر كل شيء يمر عليه كما يقول المثل الشعبي: « اللي عضو الحنش يخاف من الحبل ».الذيب قالو ليه أنت حاذق قال ليهم أنا ماشي حاذق غير كانعقل، لادازت علي شي حاجة تنعقل عليها».

لذلك يحكى أن ذئبا حرقته يقطينة (قرعة) فأبصرها مرة يسير بها ماء الوادي فبدأ ينفخ عليها حتى يبردها.

إن سلوك الذئب فيه مزيج من الحذر والاحتراس و الغرور الذي يدفعه إلى الغفلة، يقول صاحب العقد الفريد أن الذئب ينام و عيناه مفتوحتان زيادة في الحذر و يقول المغاربة إن الذئب عندما يرى الضباب في الصباح يذهب بجرائه نحو الوادي لأنه يعرف أن اليوم سيكون حارا .

وقد عرف الذئب بالطمع حتى هيمن على جميع صفاته الأخرى ، وقد بلغ من طمعه أن قيل في حقه :

«الذيب قالوا ليه تسرح لينا الغنم قال ليهم نسرح ليكم النعاج وولدي الخرفان الصغار»

« الذيب قالوا ليه تسرح لينا الغنم هو يبدا يبكي، قالو ليه علاش تتبكي؟ قال ليه خفتها متكنش بصح » لذلك لاينبغي أن يصدق بكاء الذئب.

فالذئب رمزيا يجسد الظلم الذي يتعرض له الضعفاء من الذين هم أقوى منهم. لذلك فإن ظلمه ينصب أساسا على العنزة و - ولد البقرة - والنعجة أي على اليتيم والأرملة. فالذئب دائما يجد العذر أو الذريعة لافتراس «النعجة» كما في حكاية « الذئب

الذي أراد أن يشرب من ماء الوادي»، فرأى النعجة في أسفل الوادي فقال لها: لماذا تعكرين علي ماء الوادي؟

قالت له :« كيف تقول ذلك وأنا في أسفل الوادي وأنت في الأعلى؟»

فقال لها: إن لم تكوني أنت، فقد عكر أحد آبائك، أو أجداد أجدادك « ثم ارتمى على النعجة وافترسها».

خلاصات النظام المعتم.

يتكون النظام المعتم في الحكاية الشعبية المغربية من مجموعة من الصور والرموز التي تشكل العتمة و الظلمة و الشر، وتمفصل الفضاء الحكائي إلى فضاءات معتمة وإلى مؤثثات معتمة تنتمي جميعا لخطاطة الانحدار والابتلاع و السقوط.

وقد نلاحظ اشتغال هذه الرموز دلاليا في إطار ثنائيات كالغراب والحمامة، أو وادي القطران مقابل وادي الحليب.

أو تشتغل أفقيا من حيث علاقتها بالصور والرموز المتماثلة معها:كالتماثل بين الغراب والبئر في رمزيتهما الدالة على الموت، ووادي القطران و الغراب في السواد .

إن الفضاءات المعتمة تجمع بينها العتمة والسواد، وتهديد البطل في الحكاية بالضياع والموت المحقق، فالبئر كجوف داخل بطن الأرض، يرمز للغدر و الخيانة و و الفراق، والغابة كمكان للكائنات المبتلعة و الملتهمة ترمز للأسر و الابتلاع، ووادي القطران يرمز للعذاب و الألم، والأرض الغواصة ترمز للأسر، و هذه الفضاءات تعارض كل ما ينتمي للتصاعد، وتطابق كل الرموز المعتمة : كالغول والثعبان والغولة وأشكال الأنوثة الشريرة، وكل الكائنات المحركة للابتلاع و السقوط.

ونظرا للدلالة المتعددة للكثير من الرموز، التي تتخذ تثمينا إيجابيا أو سلبيا حسب الصفة المسندة إليها.

حاولنا القيام بتصنيف هذه الصور و الرموز داخل الحكاية الشعبية المغربية على أساس المهيمنة الرمزية، وعلى أساس انتمائها إلى فضائين متعارضين في حكاياتنا الشعبية : فضاء فردوسي وفضاء جهنمي.

لقد قمنا بالحديث عن هذه الصور مورفولوجيا من خلال تسجيل قيمتها الرمزية مفردة في الثقافة العريبية أو في الحكاية الشعبية المغربية أو العالمية، والحديث عنها تركيبيا في سياق يجمعها إلى جانب بعضها البعض لتخلق معها استقطابات و تجمعات رمزية.

فالغولة تتعالق رمزيا مع الغراب و الغابة و البئر و الغول والثعبان و مع كل أشكال الأنوثة الشريرة والتي تشمل العجوز و الأم الشريرة و المرأة العملاقة و المرأة الخائنة، وجميع الأشكال الأخرى المبنية على القرابة والتي تجسد الكيد الخيانة والسحر.....

وإذا تأملنا الفضاءات المعتمة التي تجسد المخاوف المختلفة وجدناها كالتالي:

- الغابة التي تجسد قلق الهجر الذي يعاني منه الأطفال في سن مبكر، وتقابلها كل الصور الأنثوية التي تجسد الشر: كالغولة وأشكال الأنوثة الشريرة والعجوز.

- وادي (القطران) الذي يمثل العذابات والآلام التي يعاني منها الإنسان الشعبي، والتي تجسدها مجموعة من الصور و الرموز كصورة الغول - الذي يمنع الماء عن السكان - و رمز الثعبان والعفريت الذي يأسر النساء..

- البئر ويرمز للموت الذي يتهدد الإنسان، وتشاركه رمزيا صورة الأرض الغواصة (الأرض+الماء المعتم) و صورة الغراب الذي يرمز للقبر.

إن كل هذه الفضاءات معارضة لمشروع التصاعدي لبطل الحكاية، لذلك عليه أن يطهر المتخيل منها. وهكذا وبعد أن تجسد الجانب المعتم من المتخيل في رموز وصور مخصوصة وفي فضاءات معلومة لانجدها في المتخيل الحكائي الشعبي فقط بل في المتخيل الشعبي العالمي ككل.

هذه الصور و الرموز التي تجسد طبيعة المخاوف والاستيهامات والقلق الذي يأسر اللاشعور و الوعي الجماعي، و الذي يلزم القيام بحركة معارضة (تكون غالبا من صنع بطل الحكاية) لقلب هذا النظام، وتطهير المخيلة من هذه الرموز المعتمة بواسطة الحديد والنار، و الملح، بواسطة السيف القاطع الذي يطهر، وبواسطة الخاتم السحري الذي يحرر الرغبات، وبواسطة القنديل الكاشف الذي يكشف ستر الحقيقة وينصف المظلوم. الذي سيقوم بتطهير المتخيل من رموز النظام المعتم هي صور رموز بديلة تؤسس نظاما فردوسيا مقدسا يعارض النظام الجهنمي المعتم.

إن النظام المعتم نظام محترق تتحول فيه النار المطهرة إلى احتراق وسواد، من هنا الرمزية المزدوجة للنار المضيئة - المعتمة.

وتتدخل مجموعة من الذوات في الحكاية لقلب نظام المتخيل، إنهم أبطال الحكايات الشعبية المغربية من الضعفاء المحتقرين والمحرومين والصغار الذين يقلبون ميزان القوى السائدة في الواقع: فيدعون إلى العدل و الإنصاف.

هكذا تتأكد رمزيا سيكولوجيا الحكاية التي تقوم أساسا على تعويض وضعية الفقر و الجوع و الحرمان و القهر بواسطة صور فردوسية بديلة كما سنرى في الفصل الموالي حول النظام المضيئ.

ب : النظام المضيئ من المتخيل

أولا : الفضاءات البهيجة :

1 - صورة الجبل في الحكاية الشعبية المغربية:

إذا كان الوادي يتخذ رمزيته التصاعدية من كونه وعاء للماء المخصب النازل من السماء أو لكونه ينبع من الجنة كما كان يعتقد، مادام فضاء الجنة تسيل تحته الأنهار الجارية وبما أن الجنة توجد في أعلى عليين فهي إذن عبارة عن جبل.

إن الجبل بشكل عام يتخذ تصاعديته من كونه قريبا من الآلهة، فهو مكان الاتصال بين السماء والأرض.

و قدكان العرب يعتقدون بقدسية الجبال و قد ورد ذكرها في القرآن الكريم باعتبارها رواسي للأرض حتى لا تتحرك و تم القسم بجبل قاف كما يقول ابن عباس:

« قال ابن عباس رضي الله عنهما أن جبل قاف أبو الجبال كلها»[224]

قال ابن عباس رضي الله عنهما : أن جبل قاف محيط بالدنيا و هو جبل عظيم لا يعرف قدره إلا الله تعالى، و قد أقسم به في القرآن العظيم، فقال عز من قائل : " ق والقرآن المجيد ". »[225]

« وتقول الميتولوجيا اليهودية إن آدم ولد في الفردوس الموجود في الوسط الكوني، وحسب التراث اليهودي يقع الفردوس على أعلى جبل من كل الجبال»[226]

« هكذا يكون الجبل رمزا لالتقاء الأرض والسماء، مركزا للآلهة، مهبطا للوحي، وموئلا للأشراف ، وملجأ للنساك ومنفذا للروح الباحثة عن الحقيقة الإلهية المطلقة »[227]

إنه مكان الوحي الإلهي ومن تم صورة - الجبل الناطق - (سيرة الملك سيف) وهو مكان يلتجئ إليه الأنبياء والصلحاء ليغرفوا من هذا الوحي، وليتفرغوا لعبادة الخالق، ويتخلصوا من قيود الجسد وشهواته في دار الفناء.

---

224 - بدائع الزهور ص:22 .

225 - نفس المرجع، نفس الصفحة .

226 - صدقة: رموز و طقوس، ص:67 .

227 - نفس المرجع ، ص:71 .

هكذا يرتبط الجبل كفضاء مقدس بمرحلة ما قبل الموت، مرحلة تسود فيها السكينة والهدوء، هناك يستعد الإنسان للعبور إلى العالم الآخر، وهناك أيضا يجد الإنسان الحقيقة التي افتقدها في عالم الوهم .

يتفرغ العابد للعبادة في الجبل فيتخلص من شهوات الجسد، وتخف روحه ويتحول إلى طائر، هكذا يكون الجبل مكانا لالتقاء مجموعة من الرموز التي تمثل كلها التصاعد كالعابد و الطائر و الشجرة و هذا ما يفسر إطلاق المغاربة على عابد صالح هو مولاي ابراهيم لقب « طير الجبال » و جمعهم بين الجبل و الطائر و العابد .

و يرتبط فضاء الجبل بفضاء الجنة ما دامت موجودة فوق جبل عال، و هي صعب الارتقاء إليها كما هو صعب الارتقاء إلى الجبل .

و في القرآن الكريم تعتبر الجبال رواسي للأرض و أوتادا حتى لا تتحرك بالبشر، وهكذا تكون الجبال علامة على عظمة الخالق .

و إذا ما انتقلنا إلى صورة الجبل في حكاياتنا الشعبية وجدنا أن بطولة البطل لا تنتهي بإنجازه المقدس كالقضاء على الثعبان ، بل تختم بصعوده إلى الجبل وتطهيره باعتباره فضاء لا ينبغي أن يدنس .

« فبعد أن يخلص الابن قبر أبيه من الثعبان صاحب الرؤوس السبعة يجد جبلا عاليا أمامه، فيقرر أن يتسلقه و هو راكب حصانه ممتشقا سيفه، و عندما يصل إلى قمته بعد أربعة و عشرين ساعة من التسلق، يجد مدينة محاطة باثني عشر سورا، و ما أن يصل حتى يؤذن المؤذن و تغلق الأبواب ...

و في الليل يجد الابن لصوصا يريدون الدخول إلى المدينة لكنهم عندما يقتحمون قصر السلطان يقطع رؤوسهم الواحد بعد الآخر بالسيف و كان عددهم كثيرا بحيث يبلغ تسعا و تسعين فردا......

و فعلا يدخل البطل القصر و يخلص السلطان من الحية التي كانت تتهدده ويستطيع في النهاية أن يتزوج هو و إخوته من الأميرات الثلاث »[228]

228 - Contes d'Asfi ,p:9.

إن دلالة الجبل الممنوع هو امتناع الحصول على الدنيا بالنسبة للإنسان الذي لا ينبغي له أن يطارد الشهوات الدنيوية (الغزالة - المرأة الصامتة) في مكان مخصوص للتحرر من شهوات الجسد - الجبل الذي هو عبارة عن محطة للعبور.

فلا غرابة إذن أن يكون الجبل رمزا للتصاعد و التطهير وأن يرتبط رمزيا مع رموز أخرى مشابهة كالعابد و الطائر و البستان و الجنة.

و تتأكد علاقة الجبل بالجنة في الحكاية الشعبية المغربية، عندما تقول الحكاية أن البطل عندما بدأ تسلق الجبل وجد جنة حقيقية مليئة بالورود و الأشجار المختلفة الثمار و المتنوعة.

2 - صورة القصر في الحكاية الشعبية المغربية :

يثمن القصر تثمينا إيجابيا في الحكاية الشعبية المغربية باعتباره مكونا أساسيا من مكونات الجنة، و يتخذ بشكل خاص صورة قصر السلطان أو قصر منيع تقطنه أميرة محروسة بعناية مثل - قصر الجازية بنت منصور- الذي هو عبارة عن قصر محاط باسوار عالية، و على أبراجه يقف حراس من الجن مجنحون على شكل طيور كبيرة و هو عبارة عن قصر بعيد يقع في أرض بعيدة خلف سبعة بحور و لا يمكن أن يصل اليه إلا البطل الذي يملك السيف القاطع، والذي يخلص الطائر من الثعبان.

إن القصر كفضاء يجسد الرغبة و المتعة يظل حلم كل الراغبين في الوصول إلى الأميرة النائمة، بحيث يصلون إلى غرفتها ويأخذون شجر التفاح من بستانها.

و يبني السلطان القصر فوق الجبل، ويقيم حوله بستانا (لا نظير له) يتكون من مختلف الأشجار، وهذا يعني أن صورة القصر عندما تجتمع مع صورة البستان والجبل والمرأة النائمة تعطينا صورة مصغرة للجنة.

هكذا تتظافر صورة القصر مع مجموعة من الرموز الأخرى كالطائر، والأميرة، والبستان، والجبل والشجرة..

ويحتل هذا الفضاء دورا مهما في إضاءة المتخيل الشعبي المتطلع إلى تغيير أوضاعه المعيشية.. ففي القصر تتبدد الأحزان وينال المطلوب.. و يتحقق المراد بإنطاق الأميرة والزواج بها والحصول على نصف المملكة.

و لا تستقل صورة القصر كثيرا عن صورة الأميرة النائمة، فالوصول إلى القصر يعني الوصول إلى غرفتها، وبما أن الوصول إلى هذا الأمر صعب فإن البطل الفقير لا يصل إلى هذا الفضاء إلا بالاستعانة بأدوات سحرية تحرر رغباته الدفينة.

والوصول إلى أميرة القصر ليس سهلا فدونه ضرب الأعناق، فالجماجم تؤثث جدران القصر والمدينة (لأن القصر رمز للمدينة) لثني الجبان عن عزمه. ولتزيد البطل تصميما على الإقدام وتنطق بصعوبة المهمة وخطورتها.

وبفضل شجاعته وجرأته والعناية التي يحظى بها من طرف كائنات أعلى يحقق البطل المهمة الصعبة ويحصل على الأميرة.

وقد ساق (بويز BOYS) تفسيرا رمزيا لشخصية الأميرة في الحكايات العجيبة فاعتبر «أن الأميرة في الحكايات العجيبة تعني النفس الحبيسة تحت دوافع اللاشعور»[229]

يقترن القصر في الحكاية بإمكانية الموت في سبيل تحقيق الرغبة، وبكون الجرأة والشجاعة والتضحية بالنفس هي وحدها التي توصل الإنسان لتحقيق طموحه.

يقدم القصر من الخارج كجدران معلق عليها جماجم الذين لم يستطيعوا تحقيق المطلوب، إن عددهم كبير ولا ينقصه غير جمجمة واحدة، فالبطل في الحكاية يجد نفسه أمام قصر معلقة عليه تسع وتسعون جمجمة من جماجم الذين لم يحققوا الإنجاز، وقد يكون الحصول على الأميرة يتعلق بفك لغز أو الإشفاء من مرض عضال.

إن هذا العدد مهم جدا في الحكاية الشعبية المغربية تماما مثل رقم سبعة، فهذا العدد هو عدد ناقص له دلالته، فعندما ينقش بطل الحكاية على سيفه عبارة « القاتل سبعا وسبعين روحا بين الشد والرد» فإن ذلك يعني منتهى الشجاعة، مما يثير الخوف والرهبة في ذهن الآخرين، رغم كون الأمر في الحقيقة يتعلق بمجرد قتل تسع وتسعين ذبابة.

وعندما يتم تعليق تسع وتسعين جمجمة على باب المدينة فيعني ذلك ترجيحا بأن ينتقل هذا العدد إلى المائة بمرشح جديد لقطع العنق، وأن يكتمل بجمجمة جديدة هي جمجمة البطل الذي لم يعبأ بالإشارة الصريحة المعلقة على جدار القصر، ومع ذلك يصر البطل أن يقوم بالإنجاز الذي فشل فيه الكثيرون.

229 - BOYS(D):Op cit p: 91.

هنا ينفتح المتخيل الحكائي على الموت كمقابل للزواج الذي يعني المتعة وتحقيق الطموح عن طريق الوصول إلى الأميرة التي تعني امتلاك النفوذ والقوة والغنى.

يغامر البطل بحياته من أجل إنجاز المهمة المستحيلة وتحقيق الزواج المرغوب فيه، وحائط القصر الدال على الموت قد يعوض في حكايات أخرى بحائط المدينة الذي تعلق عليه الجماجم مما يعني أن صورة القصر وصورة المدينة تتماهيان إلى حد التطابق في الحكاية الشعبية المغربية فالمدينة هي القصر والقصر هو المدينة.

يعتبر القصر والمدينة مكان الخطر بالنسبة للغريب، فهما بالإضافة إلى كونهما مكانين ينتميان إلى الفضاء البهيج ،يكشفان عن القدرات الحقيقية للشخص الراغب في تحقيق طموحه.

قلنا إن القصر له علاقة وطيدة بالمرأة: وهذه المرأة الموجودة في القصر مريضة لأنها بكماء لا تستطيع الكلام،وشرط الزواج بها أن يستطيع البطل جعلها تتكلم وإذا لم يستطع سيفقد حياته لتعلق جمجمته بدوره على جدران القصر أو المدينة، إن خير وسيلة للوصول إلى الأميرة هي التضحية بالنفس.

القصر إذن مؤثث أساسي لفضاء الجنة، يجسد حلم الفقراء والمعدمين في الحكاية الشعبية لأنه رمز للسلطة والرخاء الذي ينقد من قساوة الواقع.

والوصول إلى القصر وأميرته يعني الوصول إلى أقصى ما يمكن أن تطمع إليه النفس البشرية، لكن الطموح - في الغالب - قد يوصل إلى الموت.

وقد تكون عملية بناء القصر \ القصبة مبالغا فيها، ففي حكاية شعبية مغربية بعنوان «شداد بن وعاد»[230] يبني شداد قصبته بحجر الذي يشد بعضه البعض بمخ البقر، و يظهر أن هذا البرج أو القصبة قد استمد وجوده من ماذكره النص القرآني عن قوم عاد و عن صرح سليمان، وما أشار إليه أن الإنسان لا يمكنه الإفلات من الموت و لو كان في بروج مشيدة . أينما تكونوا يدرككم الموت و لو كنتم في بروج مشيدة »[231].

وقد يقوم الجن بإنجاز بناء القصر، فيتفننون في بنائه مستعملين أنواع المعادن النفيسة، ليختطفوا إليه المرأة المرغوب فيها .

230 - حكاية - شداد بن وعاد - الحمادنة - قلعة السراغنة
231 - قرآن كريم - سورة النساء

القصر إذن مكان لتحقيق الرغبات ولتحقيق التوازن النفسي والاجتماعي على مستوى المتخيل، فيه تدخل النفوس المأزومة لتمتلك الصحة النفسية اللازمة لاستمرار الحياة، والدرس الذي تتلقاه هو :أن العقبات التي تعترض الوصول إلى الطموح تزيد من المتعة ،وأن التضحية بالنفس هي السبيل الوحيد لتحقيق الوجود.

3 - صورة الجزيرة الخضراء في الحكاية الشعبية المغربية.

« في الأساطير السّلفية تقع الجنة في جزيرة خضراء ...

« وكان العرب يعتقدون أنها عامرة بالقصور وأشجار النخيل والرمان..» [232]

إن الجزيرة الخضراء رمز لفضاء الجنة فلونها الأخضر دليل على فضائها الفردوسي،بحيث تعتبر بستانا عائما أو بالأحرى جنة بحرية كما تخيلها الإنسان منذ القديم ، و ما زالت صورتها تخترق فضاء الإشهار والأفلام و الرسوم المعاصرة، عبارة عن جنة عائمة يجد فيها الإنسان كل عوالم الوفرة والامتلاء التي يفتقدها في الواقع. وترتبط صورة الجزيرة مع مجموعة من الصور المتداخلة كالأشجار والماء والقصر، وتقدمها الحكاية الشعبية المغربية على الشكل التالي:

« وصلوا إلى جزيرة خضراء، وسط البحر، وجدوا فيها قصرا، والناس أجسادهم بدون أرواح، كانوا يعبدون الثور، ولما جاء الإسلام لم يؤمنوا به فقبض الله أرواحهم وترك اجسادهم .» [233]

تقدم الجزيرة - الجنة - بطريقة مقتضبة لا تميل إلى الإكثار من الوصف، فهي جزيرة خضراء، يوجد بها قصر، لكن هذا الفضاء البهيج به عائق واحد، إنه خال من البشر، ففيه فقط أجساد بدون أرواح.

وهذه الأجساد قد فقدت الأرواح لأنها فقدت الإيمان.

وهذا الفضاء يحتاج من البطل بان يقوم بعملية تطهيرية عن طريق إعادة الإيمان إليه حتى تعود الأرواح إلى أجسادها ليتكامل هذا الفضاء الفردوسي.

ويبقى فضاء الجزيرة الخضراء مجرد مفتاح لفضاء الجنة .

232 - الشوك علي : نفس المرجع المذكور .ص:72 .

233 - حكاية - واقواق - قلعة السراغنة

4 - صورة الجنة في الحكاية الشعبية المغربية:

يتأثث فضاء الجنة من كل الرموز البهيجة كالبستان والأنهار والأودية والعيون والأشجار المختلفة الثمار، والأطيار العذبة الألحان والقصور... وتقدم الحكاية الشعبية المغربية الجنة باعتبارها «بستانا لا نظير له».

«إن المحرك لفضاء الجنة هو « رفض الزمن التاريخي عن طريق صور الجنة التي يحركها الحنين »[234]

وجود الجنة خارج الزمن... و التاريخ حيث النساء جميلات و خالدات الجمال، و لا يخضع حبهن لأي قانون.. جزيرة بعيدة حيث يوجد الرجل الكامل (الرجل المثالي .. آدم) ...

إن أسطورة الجنة الأرضية عاشت حتى أيامنا في أشكال - جنة بحرية.»[235]

وهذا الوصف يدفع المتلقي إلى تخييل هذا الفضاء عن طريق إسقاط الشاهد على الغائب فالغائب (الجنة) لا مثيل لها في الشاهد (الدنيا) لأنها تنتمي إلى عالم آخر، عالم الكمال و الوفرة التي تخالف عالم الواقع .

في أعلى الجبل يوجد بستان يحيط بالقصر، به مختلف أنواع الأشجار وبه مختلف الطيور، وتوجد به عيون سائلة صافية، و وجود البستان في الأعلى على الجبل يؤكد طابعه التصاعدي، ويشير إلى صورة موجودة في المتخيل الديني الذي يقول بوجود الجنة في الفردوس الأعلى أو جنة أعلى عليين وهي جنة مليئة بالأشجار الدانية القطوف من كل الألوان والأصناف.

إن الحكاية الشعبية المغربية تمتح صورة الجنة من المتخيل الديني حيث يقول النص القرآني عن فضاء الجنة :

« فيها فاكهة مما يتخيرون، ولحم طير مما يشتهون وحور عين كأمثال اللؤلؤ المكنون جزاء بما كانوا يفعلون .» و أهلها هم « في سدر مخضوض وطلح منضود، وظل ممدود وماء مسكوب وفاكهة كثيرة لا مقطوعة ولا ممنوعة وفرش مرفوعة»[236]

« ولهم فيها من كل الثمرات ..»[237]

---

234 - ILIADE (M):« le sacré et le profane » Gallimard,1965,p:80.

235 - ILIADE(M) :« Images et symboles »,p:12.

236 - قرآن كريم سورة الواقعة

237 - قرآن كريم سورة الأحقاف

« وفيها فاكهة ونخل ورمان (فبأي آلاء ربكما تكذبان) فيهما عينان نضاختان (فبأي آلاء ربكما تكذبان) فيهما فاكهة ونخل ورمان (فبأي آلاء ربكما تكذبان) فيهما خيرات حسان (فبأي آلاء ربكما تكذبان) لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان (فبأي آلاء ربكما تكذبان) متكئين على رفرف خضر وعبقري حسان..»[238]

كل شئ إذن متوفر في فضاء الجنة، لكن الحكاية الشعبية التي استوحت هذا الفضاء من المتخيل الديني لم تعبر عنه بشكل مفصل بل بتركيز شديد ودون إطناب على عكس الملاحم والأساطير، مما يعني أن هذه الأوصاف القليلة والمبتسرة التي تشير إلى الجنة ليست إلا بقايا من مقاطع وصفية أطول ..

وإذا تاملنا الأوديسيا أو السيرة الشعبية سنجد وصفا أكثر تفصيلا لفضاء الجنان ومع ذلك فإن هذا الفضاء حاضر كفضاء متخيل، وظيفته تطهير المتخيل من الفضاءات المعتمة المتوارية في اللاشعور، من الفضاء الجهنمي الذي تؤثثه رموز وصور معتمة، ويجسده في المعيش الجوع والعطش والقهر.

فنحن نجد في الحكاية الشعبية المغربية محاولة للملمة الأساسي من أوصاف الجنة دون تفصيل كما في الأشكال السردية الأخرى، لأن الفضاء في الحكاية يتراجع دائما - رغم أهميته - لصالح الحدث الذي يحظى بأهمية أكبر في الحكاية الشعبية.

ففي «حكايات وخرافات من المغرب»[239] نجد وصفا محيلا على فضاء الجنة :

« في جنوب هذا البلد، في قلب ما نسميه السودان، مملكة السود، وجدت في هذه الأزمنة بستان فاخر» الهسبريد» حيث الحرارة مناسبة دائما، وقساوة الشمس ملطفة برطوبة أودية الماء الزلال الذي ينساب في كل اتجاه في قنوات صغيرة من الرخام، وحيث الأشجار تعطي مختلف الثمار من تين وتمر وخوخ وإجاص.. وتثمر أيضا تفاحا ذهبيا» .

تحاول الحكاية الشعبية أن تحرك عناصر هذا الفضاء البهيج الذي يتشكل من مجموعة من الصور التي يحركها ما عرف ب«الحنين إلى الجنة nostalgie du paradis»[240] أي الحنين إلى العيش في فضاء فردوسي يقل فيه الجهد ويجد فيه الإنسان كل ما يشتهيه دون أن يتطلب منه جهدا و عرقا، فضاء فيه الوفرة والامتلاء على عكس الندرة الموجودة في اليومي.

238 - قرآن كريم سورة الرحمان

239 - Contes et légendes du Maroc ,p:10.

240 - ILIADE (M): « mythes ,rêves et mystères » Gallimard ,1957,p:78.

إنه فضاء محارب للحرمان، مطهر للمتخيل من الجوع والعطش والكبت، يستجمع عناصره من كل ما هو بهيج، يوجد في الأعلى في الجبل، به قصور رائعة وأنهار مختلفة الطعم والذوق وبه فاكهة مختلفة، و نظرا لروعة المكان اتخذ الطرد من الجنة شكل سقوط «اهبطوا منها جميعا» فبسبب ما صار على البشر أن يسعوا بعرقهم خارج جنة عدن، فبدأت المشاكل المختلفة مما ولد حنينا إلى العودة إلى الجنة التي تتخذ - في الحكاية الشعبية المغربية - صورة قبة بيضاء تحيط بها البساتين و يقطنها الحمام ويجري فيها الماء .

يحكى أن بها نساء لا نظير لهن في المعيش لا يعكر صفوهن طمث، هن جزء من فاكهة الجنة و طيورها يطرن كالحمام داخل البساتين، فصورة الحورية تتخذ داخل الحكاية الشعبية صورة المرأة - الحمامة .

إن قلة الجهد الممارس داخل الجنة قد أذكى داخل الحكاية الشعبية مجموعة من الصور منها صورة القط الحاكم (رقم 51) الذي ينجز جميع الأشغال دون جهد يذكر و بمجرد الأمر الذي تستجيب له كل الأشياء .

و صورة الشخص الذي يحقق كل الرغبات بمجرد أن يضرب بسوطه على الأرض.

صورة الخاتم السحري و القنديل و البساط و كل الأدوات السحرية .

و يبقى فضاء الجنة فضاء بهيجا صالحا لتحقيق كل الرغبات، ومساعدا على تحقيق التوازن النفسي، مما يدفعنا إلى القول إن الفضاء الأساسي في الحكاية الشعبية المغربية هو فضاء الجنة .

ثانيا : مؤثثات الفضاء البهيج

1 - رمزية الشجرة في الحكاية الشعبية :

« جلجامش سأبوح لك بأمر خبيئ وأطلعك على سر من أسرار الآلهة هناك نبتة تشبه الشوك تخز يدك أشواكها كما الورد. » ملحمة جلجامش ص 222.

لم تكن هذه النبتة إلا نبتة الخلود التي قاسى من أجلها جلجامش الأهوال لكي تسرقها منه الحية في النهاية.

لقد لعبت الشجرة بشكل عام دورا مهما في تشكيل المتخيل الإنساني ...» وقد عرف تاريخ الأديان مجموعة من أنواع الشجر الأسطورية كشجرة الحياة، وشجرة الخلود وشجرة الحكمة .....

ويحكي سفر التكوين أيضا عن شجرة الحياة في وسط الجنة .. وشجرة معرفة الخير والشر »[241]

« ويتخيل الكون على شكل شجرة عملاقة تعبر عن نمط الوجود الكون وقابليته للتجدد: فصورة الشجرة لم تختر فقط للدلالة على الكون ،ولكن أيضا للدلالة على الحياة والشباب و الحكمة »[242]

لقد استطاعت الشجرة أن تعبر عن كل ما يعتبره رجل الدين حقيقيا ومقدسا «بل إن أساطير البحث عن الخلود والشباب ترجع ذلك إلى البحث عن أشجار ذات فواكه ذهبية »[243]

فأبطالها يخرجون للبحث عن « أشجار توجد في بلدان بعيدة قد تكون محمية من طرف وحوش ... ولقطف هذه الثمار ينبغي مواجهة الوحش الحارس »[244]

وكثيرا ما تتماهى صورة الشجرة التي تثمر والتي تعطي الحياة بصورة المرأة التي تنجب أو الأرض الأم كشجرة مثمرة، وقد لاحظنا ذلك في سيرة سيف بن ذي يزن حيث ثمار الشجرة على شكل ذكور وإناث.

وهذا التشبيه بين الشجرة والمرأة هو الذي نجده في الأدب - منذ القديم حتى الآن - ابتداء من ملحمة جلجامش حيث يخاطب البطل المرأة قائلا :« عري صدرك يقطف ثمرك »[245]

أولا: الشجرة رمز للخصب :

ترمز الشجرة للخصب وتتماهى مع الأم، من خلال الثمر الذي تنتجه ومن خلال ارتباطها بوهب الحياة، والثمر الذي تعطيه الشجرة ثمر سحري يمكن من تحقيق الإنجاب الذي طال انتظاره.

ولعل أهم الأشجار التي ترمز للخصب في الحكاية الشعبية المغربية هي الرمان والتفاح، فالرمان السحري الذي يرميه طائر الحدأة في الوادي وتأكل منه المرأة

241 - رموز و طقوس ، ص: 88 .

242 - ILIADE (M): « le sacré et le profane » ,p:127.

243 - Ibid, p:128.

244 - Ibid, p:128.

245 - ملحمة جلجامش ص:98.

يحقق الإنجاب، وهذه الصورة تحيل على الشجرة التي تعطي الحياة كما تحيل على رمز الشجرة الأم. وترتبط صورة الشجرة بالخصب من خلال تلاحمها الرمزي مع صورة الطائر وصورة الوادي.

وترتبط الشجرة بالحياة في الحكاية بحيث تكون الشجرة اليانعة الخضراء دليل على استمرار البطل في الحياة لأننا يمكننا النظر إلى مصير الإنسان كشجرة، مما يدل على ارتباط أصلي بين الشجرة والحياة، في حين عندما تذبل الشجرة وتموت تكون دليلا واضحا على موت البطل في كثير من الحكايات الشعبية، وهكذا تتأكد العلاقة بين الشجرة ومصائر الشخصيات، وتظل الشجرة رمز الخصب والحنان وترتبط بصورة الأم التي تحنو على أطفالها بدون حدود. ففي حكاية «اليتيمين - رقم 5 - »[246] تتحول الأم بعد موتها إلى شجرة تنبت كل الفواكه، وهكذا تطعم طفليها إلى حد الشبع.

وتقول الحكاية إن المرأة \ الغولة بعد أن حولت أم الأطفال إلى بقرة دفعت زوجها إلى ذبحها وطهوها فطالب طفلاها بعظامها وقاما بدفنها، فنبتت منها شجرة وارفة الظلال مختلفة الفواكه والثمار أصبحت تطعمهما.

ثانيا: الشجرة التي تقدم الأمن.

تحمي الشجرة البطل من الغيلان في السيرة (سيرة سيف بن ذي يزن) لأنها تنتمي رمزيا إلى التصاعد بحكم امتدادها المتعامد في السماء، وتتعلق بالمقدس تعلقا كبيرا. لذلك فهي تقدم الأمن للبطل في الحكاية وتحميه من الكائنات المعتمة التي تهدده، فغالبا ما يلجأ إليها الأطفال وهم هاربون من الغولة أو الغول أو الثعبان الذي يطاردهم، و«حديدان» يحتمي بشجرة التين من الغولة التي تنوي التهامه .

ونعتقد أن شجرة التين اختصت بحماية البطل لوفرتها في البادية المغربية ولوفرة أوراقها مما يمكن للإنسان من الاختباء.

وللتثمين الإيجابي الذي تحظى به في الثقافة العربية لأنه يحكى :«أن آدم عندما اكتشف عريه قصد مختلف الأشجار لكي تعطيه من أوراقها لكنها رفضت حتى قبلت شجرة التين ذلك :« فكافأ الله التين بأن سوى ظاهره وباطنه في الحلاوة والمنفعة .»[247]

---

246 - حكاية - الصوف - الجديدة - القواسم - رقم 5 .

247 - قصص الأنبياء، ص:22 .

وتقدم الحكاية صورة أخرى للشجرة الحامية وهي شجرة الوحوش التي تنام تحتها جميع الحيوانات لينصرفوا عند ضوء النهار وتلتجئ إليها الأم وابنتها خوفا منهم.

وإذا كانت شجرة الخصب مرتبطة في الحكاية الشعبية المغربية بشجرة الرمان والتفاح (شجرة الحياة) فإن الشجرة الحامية عبارة عن شجرة التين والنخلة..

ثالثا: الشجرة التي توفر الدواء:

الشجرة تقدم الدواء للبشر من الأمراض البسيطة حتى مرض الموت (أنظر جلجامش) فالبطل في الحكاية يلجأ للشجرة طلبا للشفاء.

فأوراق الشجرة تقدم العلاج لأمراض مستحيلة الشفاء، والبطل الفاقد للبصر يلتجئ للشجرة فيستعيد بصره..( ).

وأوراق التين في حكاية «النية وقلة النية [248] تمكن البطل من إشفاء نفسه من العمى وإشفاء الأميرة أيضا والزواج بها ..

إن أوراق التين علاج سواء استعمل بمفرده أم مخلط في تركيبة من دم الحمام وريشه [249].

ويمكن أن نقول أيضا إن ثمار الشجرة قد تكون علاجا ضد العقم كالتفاح والرمان الذي يشفي من العقم خاصة أن بعض الفواكه مثل الرمان و التفاح تعتبر من فواكه الجنة أي تنتمي إلى فضاء مقدس، وهكذا تتداخل وظيفة الخصب ووظيفة العلاج بالنسبة للتفاح والرمان ..

رابعا: التين السحري الذي يحقق الأمنيات:

قد يستعين البطل بالشجرة لتحقيق مراده، فلكي يستعيد ودائعه التي أخذتها الأميرة يستعمل ثمار التين بطريقة عجائبية وفكاهية، فيحصل البطل على تين أبيض وأسود وظيفته إنبات قرون وإزالتها عن رأس من يأكله، حيث يمنح للأميرة قرونا سوداء فتنبت لها قرونا، وعندما يسترجع ودائعه يعطيها ثمار تين بيضاء فيزيل القرون ويتزوجها[250].

248 - حكاية - النية و قلة النية - ميدلت.

249 - Nouveaux contes fassis, p:29.

250 - حكاية - القيرع - قلعة السراغنة - رقم 23 .

ولا يستعمل البطل هذه الثمار إلا بعد أن يجربها بنفسه وبعد ذلك يستعملها في استرجاع حقه.

إن خاصية هذه الثمار أنها تنضج في غير موعد التين، فهي نوع من الشجر النادر يمتلك قدرة سحرية «على إنصاف المتخيل.

2 - رمزية الطائر في الحكاية الشعبية المغربية:

« إن طيران الطيور يجعلهم رموزا للعلاقات بين السماء والأرض ......

فالطائر يتعارض مع الثعبان كرمز للعالم السماوي يتعارض مع رمز العالم الأرضي...

والطيور ترمز للحالات الروحية، الملائكة، الحالات العليا للكائن»(251)

« إنه يعبر عن الصداقة بين الآلهة والبشر ، و هو رمز للروح ، لدور الوساطة بين الأرض والسماء، يرمز لقوة الحياة»(252)

« وتشبه الأرواح بالطيور التي ترمز إلى الأرواح المتحررة »(253)

ويرمز الطائر بشكل عام إلى التصاعد وينتمي إلى النظام المضيئ لأنه يمتلك الجناح الذي يكسبه قدرة على التعالي ولعب دور الوساطة بين السماء والأرض. فالطائر كائن سماوي قادم من السماء، من الأعلى وكأنه رسول بهبة سماوية تهدف إلى تخفيف الألم والمعاناة عن من في الأرض، ففي حكاية «رمان لحبالة» يتخذ الواهب شكل طائر - الحدأة - الذي يستجيب لطلب المرأتين ويحاول أن يخفف من ألمهما وهما تعانيان من العقم لذلك يطير ويأتي لهما برمانتين سحريتين تحققان المطلوب.

وهذه الوساطة التي يلعبها الطائر في تحقيق العناية الإلهية وتخفيف الألم عن من في الأرض تعطيه صورة مبعوثة من طرف الإله وتعطيه طابعا مقدسا، وبشكل عام فإن الطيور ترمز إلى الحالات المتعالية للكائن .

إن أقصى ما يمكن أن يصل إليه البشر بعد الرياضة ومجاهدة النفس هو أن يمتلكوا صفة الطيور ،أي يمتلكوا الجناح الذي تتقاسمه الطيور مع الملائكة.

251 - Dictionnaire des symboles, p:695.

252 - "" "" "" , p:697.

253 - "" "" "" , p:698.

لذلك نجد صورة العابد الذي يصعد الجبل ويبتعد عن شهوات الجسد حتى تخف روحه ويتحول إلى طائر، وهذا شأن الصوفية و الأولياء وعباد الله الصالحين.

ونجد هذه الصورة حاضرة في السيرة الشعبية، فالشيخ جياد والشيخ عبد السلام يتحولان إلى طيور بعد موتهم ويصعدان على الشجرة يتكلمان و يسبحان عظمة الخالق[254]. ويعتقد المغاربة في طيران الأولياء، في كراماتهم وامتلاكهم لصفة الطيور.

إن هؤلاء الصالحين يتحولون إلى أرواح خفيفة، قادرة على تجاوز قيود الجسد الذي يخضع للزمان والمكان والمسافة.

إن الطيور تنقل رسائل السماء، هم صورة للروح التي تغادر الجسد، حيث تشبه الروح بهامة تطير من جسد الميت.

هكذا نتوصل إلى تعالق الطائر مع مجموعة من الرموز الأخرى كالعابد والجبل والجنة والشجرة، فالطائر الذي ينتمي بصفة عامة إلى المقدس يأهل أيضا فضاء الجنة - كما يأهل فضاء الحكاية الشعبية - على شكل طيور عجيبة : طيور خضراء أو بيضاء كما ورد في وصف طيور الجنة:

« فيشتهي الطعام - داخل الجنة فيأتيه طائر أبيض وربما أخضر فيأكل من جنوبها أي الألوان ما شاء ثم يطير.»[255]

إن الطائر يتوسط بين السماء والأرض فهو رسول للإله مثل الملائكة تماما، و هذا ما نجده في النص القرآني حيث يستعمل الطائر كآلة عقابية مسخرة من عند الله : «وأرسل عليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل »[256]

إن الطائر يعارض رمز الثعبان الذي يشير إلى الابتلاع وينتمي إلى النظام المعتم، بحيث نجد دائما الثعبان في الأسطورة والحكاية يتهدد الطائر بالهلاك، إلى أن يتدخل البطل فيقتله بالسيف ويخلص الطائر المسالم و فراخه.

---

254 - محمد فخر الدين : « البنية السردية و التخيل في سيرة سيف بن ذي يزن » رسالة لنيل ديبلوم الدراسات العليا في الأداب تحت إشراف ذ - محمد برادة - كلية الآداب - الرباط 1994 ، ص: 217 .

255 - الريبعو تركي علي - « العنف و المقدس في الميثولوجيا الإسلامية » ص: 136 - 137 .

256 - قرآن كريم - سورة الفيل -

فالبطل في حكاية « الجازية بنت منصور» ينقذ فراخ النسر من الثعبان وفي المقابل ينقله الطائر على ظهره عبر سبعة بحار.

وتربط الأسطورة العربية بين الطيور والمطر والسحاب حيث تعتبر أن بين السماء والأرض طيورا تسكن فوق السحاب:

« إن بين السماء والأرض سحابا لطيفا وفوقه طيور بيض رؤوسها كرؤوس الخيل ولها ذوائب كذوائب النساء ولها أجنحة طوال، ليس لها في السماء ملجأ ولا في الأرض مأوى، وأنها تبيض وتفرخ على السحاب كما تقر الطيور على الماء»[257]

يؤكد هذا النص انتماء الطائر إلى عالم السماء و خطاطة التصاعد، لكنه يجمع بين صورة الطائر وصورة الحصان، مما يحيلنا على صورة الحصان الذي يملك الجناح أو الحصان الطائر.

ترتبط صورة الطائر بالشجرة، وخاصة الجزء الأعلى منها الذي يمثل التعامد ويحتضن الطيورعلى أغصانه .

وإذا ما عدنا إلى حكاية « رمان لحدا» نلاحظ أن نظرة المرأتين العاقرتين إلى السماء و إلى الأعلى، وتدخل الطائر لنجدتهما، يتضمن حوارا ضمنيا بين الأرض والسماء، فليس هناك أحسن من طائر خفيف من بؤس الأرض، يمتلك الجناح ليقوم بالإنجاز السحري - تحقيق الإنجاب.

الطائر هنا رمز للروح والاتصال بالسماوي بعالم الغيب لتحقيق الطموحات والرغبات البشرية.. نظرة المرأتين المأساوية تتوقف عند ما يتدخل الطائر ليستفهم عن حالتهما وعن سبب بكائهما على ضفة الوادي ،يقول الطائر مخاطبا المرأتين : «مالكم يالزين الصافي علاش كتبكيوا؟ »

هذا الطائر العجيب الذي هو من صنف الطيور الناطقة مهتم ببؤس من في الأرض، يستبعد أن يكون الحزن من نصيب هاتين المرأتين الجميلتين، و عندما يتمظهر طائر الحدأة ويسمع رد الزوجتين يستهين بالأمر ويقول: «هذا وكان؟» وكأنه يريد أن يقول

257 - مضمون الأسطورة في الفكر العربي ص:52 .

إن الأمر لا يستحق كل هذا الحزن ، لعله لم يفهم أن مسألة الإنجاب هي قضية خطرة بالنسبة للمرأتين - في مجتمع تقليدي - لأن مصيرهما يتوقف عليه..

و يتم الطائر كلامه عارضا الحل بطريقة أسطورية، والحل الأسطوري لأمنية المرأتين وكما عرفه طائر الحدأة هو كالتالي: « سأرمي لكما جوج رمانات والمهرة جوج حشيشات » .

إن تحقق رغبة المرأتين في الإنجاب بواسطة الطائر يكون على غرار كل الرغبات التي تتحقق بسهولة بالغة في حكاياتنا الشعبية ما أن يعلن عنها، دون مراعاة روابط منطقية وسببية اللهم إلا ما يتعلق بمنطق المتخيل الحكائي نفسه من كون الإنجاب يكون بأكل المرأة لفاكهة سحرية.

إن اقتران الطائر بالكلام متردد بكثرة في حكاياتنا الشعبية و في الألغاز الشعبية أيضا حيث تقول الأحجية الشعبية مشيرة إلى العلاقة بين اللسان و الطائر :« حاجيتك على طيرنا لغطتو حنينة ساكن بين الجرف والمدينة »[258].

نلاحظ أن جعل الطائر ناطقا هو عبارة عن أنسنة له وربطه بالمقدس، وتأكيد وساطته بين السماء والأرض، فكلام الطائر مطلسم وملغز ومرتبط بالوحي وكلام الآلهة .

و في الحكاية الشعبية يسافر البطل بعيدا ليتعلم منطق الطير، وهذا السفر إلى مكان بعيد يعني صعوبة الحصول على هذه المعرفة.

إن الطائر باستطاعته أن يعلم الإنسان الكثير من الأمور كما تذكر الحكاية الشعبية المغربية[259] :

« كان هناك طائر ما في السماء يقرأ، وكان البطل وحصانه سائرين في جانب البحر، وكان الطائر يقرأ في السماء.كان البطل الذي يمسك اللوح في يده يكتب كل كلمة ينطق بها، حتى أكمل الطائر كلامه وامتلأ اللوح عن آخره، وعندما ذهب البطل بذلك اللوح إلى المسجد لم يعرف أحد من الفقهاء أن يقرأ تلك الكتابة، ولم يفهموا

258 - أحجية شعبية مغربية .

259 - حكاية الولد و الغول - حكاية من قلعة السراغنة -

ذلك الخط ،لأنه كان غريبا عنهم، فأخبروا السلطان بذلك وقالوا له: إن رجلا عنده لوح ما أتى به زمان وأن ما كتب لم نسطر مثله من قبل، فاستدعاه السلطان وطلب منه معنى ما كتبه فأطرق البطل يفكر، خاصة وأن الطائر يوجد في وسط البحر، ويرشده حصانه إلى أن يطلب من السلطان أجلا، ليرجع مع شاطئ البحر إلى أن يصل إلى مكان الطائر، وقام بحيلة لجلب الطائر حتى وصل هذا الأخير..».

ونتعرف من خلال الحكاية أن الطائر الناطق يسكن فوق عود ينبت وسط البحر، وهو يراوغ الأمواج في الليل والنهار.. وفي النهاية يمسك به البطل ويذهب به إلى السلطان ليخبره بمعنى كلامه :«أنا الصرصار تتصرصر في الليل والنهار وتانقول كاين شي حد ولا أنا؟».

لا يهم ما يقوله الطائر، لأنه ينبغي أن يبقى ملغزا لا يعرفه إلا العالم بمنطق الطير الذي يستطيع فك شفرة الكلام السحري الذي ينطق به الطائر، والملاحظة الشكلية أنه كلام مسجوع يشبه كلام سحر الكهان، ولا شك أنه كلام مبتور في هذه الحكاية.

ترتبط صورة الطائر الناطق بالبحر (الذي يرمز للعلم والغيب) فهولا يفارقه ليلا أو نهارا. والعلاقة بين الطائر والبطل هي علاقة تلميذ بأستاذه ،فما أحوج الخلق إلى أن يتعلموا من الطير... لذلك كان بطل الحكاية يتبع الطائر ويكتب كل كلمة قالها في لوح دون أن يفهم معنى ما يكتب..

سحر هذه الكتابة دفعت السلطان أن يطالب بالتأويل ،لأن هذه الكتابة تستفزه وتستفز فقهاءه، وولعه بالتفسير جعله يضع رأس البطل في كفة وفهم ما يقوله الطائر في كفة أخرى، وهذا يعني أن كلام الطائر يعلم المستقبل لأنه يغرف بجناحيه من بحر الغيب الذي لا ينفذ و الذي لا يفارقه ليلا أو نهارا .

إذا كانت صورة الطائر الناطق ترتبط بالكلام الغامض، فهي ترتبط أيضا بالبحر وبالحصان الذي يساعد في الحصول على الطائر.. والعلاقة بينهما قابلة أن تتجسد في صورة واحدة في صورة حصان يملك الجناح وسنعود إلى ذلك عندما سنتحدث عن الحصان .

وفي بعض الحكايات الشعبية يلعب الطائر دور الحصان الطائر - تماما مثل بيكاس PECACE اليوناني - فينقل ابن السلطان على ظهره كما في حكاية «ابن السلطان

والغول» حيث كبر الطائر وأركبه فوق ظهره، وأوصله إلى قصر أبيه منقذا له من الغول، و يقوم طائر الحدأة بمساعدة البطل على القضاء على - الغولة .

يبقى الطائر في الحكاية الشعبية عموما رمزا للعلم والمعرفة والتصاعد و تحقيق الرغبات، ناقلا لكلام الغيب لأنه وسيط بين السماء والأرض، منقذا للبشر من الكائنات المعتمة، مرتبطا بصورة الحصان والبحر الذي يرمز للمعرفة ...

3 - رمزية الحمامة في الحكاية الشعبية المغربية .

مثل الديك، تثمن الحمامة تثمينا إيجابيا في الحكاية الشعبية، وهذا التثمين مرتبط ببعدها الرمزي في الموروث الثقافي العربي بشكل عام ابتداء من قصة الطوفان حيث حظي الحمام بمباركة النبي نوح عليه السلام :

«ثم إن نوحا قال لبقية الطيور من فيكن يأتيني بخبر الماء ولا يفعل كفعل الغراب فقالت الحمامة :أنا آتيك بخبر الماء يانبي الله «فطارت وغابت ساعة ثم رجعت وفي فمها ورقة خضراء فلما رأى نوح تلك الورقة في فمها قال: هذه الورقة من ورق الزيتون فعلم أن الماء لم ينكشف عن الأرض، ثم أقام بعد ذلك مدة يسيرة وأرسل الحمامة فغابت ساعة ثم عادت ورجلاها مخضبتان بحمرة.

وسبب ذلك أنه أول ما انكشف عن الأرض مكان الكعبة فصارت ربوة حمراء، فوقفت عليها الحمامة فاختضبت رجلاها من ذلك الطين الأحمر وتطوقت، فدعا لها نوح وقال: «اللهم اجعل الحمام أبرك الطيور وأكثر نسله وحببه للناس»[260]

ونجد خبرا آخر يذكره ابن إياس عن الحمامة :

« قال وهب بن منبه:» بينما داوود يقرأ في محرابه إذ دخل عليه طائر من الكوة وكان ذلك الطائر على صفة الحمامة، ريشها من ذهب وجناحها مكلل بأنواع الجواهر الملونة، ومنقارها من الزمرد الأخضر ورجلاها من الياقوت الأحمر، فلما رآها داوود شغلته عن القراءة فظن أنها من الجنة فمد يده إليها ففرت من بين يديه ، فقام إليها ففرت من الكوة..

---

260 - بدائع الزهور ،ص:65 .

و نظر داوود لأجل الطائر و إذا في البستان امرأة جميلة ذات حسن فائق على أهل زمانها و هي تغتسل... و أسبلت شعرها فغطى سائر جسدها...»[261]

صورة الحمامة في هذا النص تتخذ شكل طائر من طيور الجنة (ريش من الذهب و منقار من الزمرد الأخضر...) و ترتبط بصورة البستان و الماء والمرأة الجميلة.

فهي تتحول إلى فتاة جميلة، تتخذ شكل حورية من حور الجنان، اللواتي غالبا ما يشبهن بالحمام.

وقد قدس العرب الحمامة منذ العصور القديمة و ثمنوها إيجابيا :

«كانت الحمامة عند العرب إلهة الكعبة، وسوف نرى أنها على عكس الغراب ستلعب دورا حميدا في طوفان نوح عندما تعود بغصن الزيتون في منقارها بشارة بانحسار الطوفان وظهور اليابسة من جديد »[262]

وهو ما نجده مذكورا في ملحمة جلجامش :

« طارت الحمامة بعيدا ثم عادت إلي .. لم تجد مستقرا فعادت »

على عكس الغراب الذي لم يعد :

« أتيت بغراب وأطلقته

طار الغراب بعيدا فلما رأى الماء قد انحسر

حام وحط وأكل ولم يعد »[263]

ووصلت الحمامة إلى أوج التقديس عند اليونان حيث اتخذت صفة الألوهية.

و كذلك في الشرق القديم يقول روبرت غريفر في كتابه « الميثولوجيا الإغريقية» :

« أن يورينومه كانت ترمز للقمر المرئي، وتقابلها بالسومرية (إياهو) الملقبة بالحمامة السماوية »[264]

وإذا كانت الحمامة قد حظيت بكل هذا التقدير عبر الثقافة العالمية فماهي صورتها في الحكاية الشعبية المغربية؟

261 - نفس المرجع السابق ص:142 .

262 - الشوك علي : الأساطير و المعتقدات ...ص:42 .

263 - ملحمة جلجامش ص :214 - 215 .

264 - الشوك علي نفس المرجع المذكور ص:42 .

تتخذ الحمامة في الحكاية صورة المرأة الفاتنة الجمال التي تمتلك ثيابا ريشية بهيجة ، وهي قادمة من مكان بعيد يوجد في حدود العالم المعروف:

« يعطى البطل سبعة مفاتيح ويمنع من فتح باب واحد، لكنه لا يستطيع مقاومة فضوله فيفتح الباب ليجد بستانا لا نظير له، ويجد داخله منارة، وسرعان ما يرى سبعة حمائم تتخلص من ثيابهن الريشية .. فيسرق البطل ثوب إحداهن .. ويتزوج بها وينجب معها لكن ما أن تستغفله حتى تعود إلى أهلها في جزيرة الواقواق»[265]

إن صورة الحمامة ترتبط بامرأة البستان الجميلة التي تملك الجناح

و تأتي من عالم آخر بحيث يصطادها البطل مثل الحمام.و صورتها تحيلنا على صورة المرأة النورانية القادمة من السماء، إنها امرأة مقدسة لا مثيل لها في الواقع تماما مثل حور الجنة.

وهذا ما نجده في حكاية شعبية أخرى تجمع بين صورة الحمامة وصورة المرأة، فالرجل عندما يرى الحمامة في البستان يقرر الزواج بها، وفعلا يتحقق له ذلك، و حتى عندما تهرب منه يحرص على استرجاعها رغم صعوبة ذلك.

هكذا تتداخل صورة الحمامة مع صورة المرأة الجميلة في الحكاية الشعبية المغربية. ونجد صورة أخرى للمرأة الحمامة وهي صورة المرأة التي تتحول إلى حمامة بفعل سحري،لأن الحسد الذي تضمره الضرات لمنافستهن الجديدة يجعلهن تكترين العجوز أو العطار ليبعد الزوجة الجديدة:« فالعطار يعطيهن إبرا تغرسنها في شعر الفتاة فتتحول إلى حمامة بيضاء وتطير »[266]

هكذا تتماهى صورة الحمامة مع صورة المرأة الجميلة الطيبة، وهذا ليس مقتصرا على الحكاية المغربية حيث تشبه المرأة بحمامة بيضاء في بستان في حكاية من القوقاز[267] .

والمرأة \ الحمامة تتميز بوفائها، فالزوجة الشابة التي تحولت إلى حمامة بيضاء لا تستطيع الابتعاد عن الأماكن التي كانت فيها فرحة وتبحث دائما عن زوجها المحبوب، فتأتي دائما إلى البستان.

265 - حكاية التاجر محمد قلعة السراغنة

266 - Nouveaux contes fassis, p:85.

267 - Contes Caucases, p:42 - 43.

إنها تأتي كل ليلة لتسأل البيت الذي كانت فيه عن خبر زوجها الغائب :

« آلقبة البيضا واش سيدي جا ولا مازال؟»

وعندما تعلم بغيابه تطلب من الكل أن يبكي حتى السمك في البحر، وتطلب من الجدران أن تتهدم، وعندما يجيبها البيت بحضوره تطلب من الكل أن يضحك، وتطلب من الجدران أن تبنى بعد أن كانت تهدها كل مرة ببكائها ... وفي النهاية تسترجع صورتها الطبيعية عندما تنزع الإبر السحرية من شعرها .

إن المرأة المسحورة إلى حمامة بيضاء تحاكي في خفتها وجمالها الروح التي تغادر الجسد.

إنها جميلة ووفية تطيع زوجها طاعة عمياء تشبه في وفائها لزوجها «بينيلوب» زوجة «أوديس» التي ظلت تنتظره عشرين عاما و لم تستجب للعشاق الذين كانوا يملأون فناء بيتها. وعندما كانت المرأة الحمامة تسأل عن زوجها، كانت «القبة البيضاء» تجيبها بنوع من الرفق والتعاطف والأمومة «مازال يابنيتي».

هذا الصوت المبهم هو صوت البيت الذي تعاطف مع الفتاة نظرا للظلم الذي أصابها، وهنا يختلط صوت البيت الحميمي بصورة الأم الحامية التي توفر الأمن والحماية لطفلها، وتعود الحمامة في النهاية إلى أصلها البشري وتخبر زوجها بالحكاية فيعاقب المعتديات.

لكن المرأة \ الحمامة تظل امرأة هاربة، من الصعب الإمساك بها على الأرض لأنها ذات أصل سماوي، تحن دائما إلى أصلها والعودة إلى فضاء الجنان حيث كانت أول مرة، إنها تنتهز أول فرصة للهروب لتجبر البطل على اقتفاء أثرها حتى حدود العالم المعروف .

يؤثر كلام الحمامة على الطبيعة كلها، تذبل الأشجار وتتحطم الأشجار، فهو له فعالية سحرية والفتاة الجميلة مثل الطائر تحتمي بالشجرة إلى أن تحتال عليها العجوز لتنزلها أرضا فيتم اصطيادها كما يصاد الطائر.

هكذا تثمن الحمامة تثمينا إيجابيا في الحكاية الشعبية وتنتمي رمزيا إلى خطاطة التصاعد، سواء من خلال الموروث الثقافي أو من خلال ارتباطها بصورة الشجرة والبستان والجنة وتماهيها مع صورة المرأة الجميلة، تلك المرأة النورانية المقدسة التي تمتلك الجناح.

ثالثا - أدوات تطهير المتخيل في الحكاية الشعبية المغربية:

1 - رمزية السيف في الحكاية الشعبية المغربية:

للسيف وظيفة تطهيرية في الحكاية الشعبية، فهو يقضي على رموز النظام المعتم، تماما مثل الحديد والنار و الملح،« فهو رمز للقوة والشجاعة والحرب.. إنه ضوء وبرق وحد لامع .. إنه رمز للحرب من أجل المعرفة وتحرير الرغبات ، السيف يقطع ظلمة الجهل .. برق ونار، شعاع شمس ...»[268]

وفي الحكاية الشعبية لا تتحقق بطولة البطل إلا من خلال امتلاكه للسيف القاطع الذي يطهر بواسطته عين الماء من الغول الذي يمنع السكان من الاستسقاء ويتركهم يموتون عطشا.

به يقطع الرؤوس الستة للثعبان الذي يأسر النساء في البئر، و به يقتل الأغوال ويطهر القصر منهم، بواسطة السيف يقتل البطل العبد الذي يخونه مع زوجته ،ويطهر قصر السلطان من تسعة وتسعين لصا، و يطهر بستان السلطان من عفريت البئر الذي يحرق الشجر بنيرانه ..

بالسيف يحرر البطل النساء المأسورات داخل البئر ذي الطبقات السبع،ويقتل المرأة الخائنة، ويقتل الجن (الثعبان) الذي يطارد الحية وبه يخلص الطائر من الثعبان.

إن وظيفته في الحكاية هي تطهير المتخيل من كل الكائنات المعتمة التي تأهله من غيلان وجن وثعابين وعجائز وسحرة كما نجد في كثير من الأساطير العالمية :

« في العديد من الأساطير يصور البطل شاهرا سيفه على تنين رهيب وحالك كالليل، فيهزمه ويخلص فتاة تكون سجينة عنده.. وفي بعض الأساطير تعوض الفتاة بالشمس الذي يعتقد أنها سجينة الليل ..»[269]

« والصورة التي تفرض نفسها في هذا السياق سواء في الحكايات الأدبية أم في الحكايات المصورة، الصورة التي تتبادر إلى الذهن هي صورة بطل شاب يشهر سيفا على تنين مهول، ويهم بالإجهاز عليه »[270]

---

268 - Dictionnaire des symboles,p:407 - 408.

269 - كيليطو (عبد الفتاح):« الحكاية و التأويل » ص:10 .

270 - نفس المرجع السابق . ص:25 .

بالإضافة إلى استعمال السيف في قتل الكائنات المعتمة فإن بطل الحكاية الشعبية يستعمله في الجهاد و محاربة الكفار كما نجد في - حكاية - علقمة و سيدنا علي : « فعلقمة يقسم الكافر نصفين بواسطة السيف»، و عندما يرفض هذا الأخير النطق بالشهاده ، يضربه بسيف قاطع فيقطع رأسه.

وقد يحظى البطل بسيف أسطوري يقطع الحديد ،فعلي بن أبي طالب يقطع السلاسل الحديدية التي تقيد علقمة بواسطة السيف الذي يطير رؤوس الكفار مثل البصل »[271]

و يستعمل السيف كحد فاصل بين الحق و الباطل و الكفر و الإيمان والحلال و الحرام: « السيف حد بين الحلال والحرام..لذلك يضعه البطل في الفراش بينه وبين زوجة أخيه منعا لأية شبهة . »[272]

و يبقى السيف كما يقول بويس BOYS « ... رمزا للنشاط العالي للذكاء ، و القدرة على التمييز و الملاحظة .»[273]

و يضيف أيضا « إن السيف سلاح ضروري لمواجهة اللاشعور الذي يرمز إليه الثعبان »[274] بواسطة النار المطهرة المنبعثة منه التي تمنع العتمة: «.... النار تقضي على شرور الأنا ....»[275]

2 - رمزية الحصان في الحكاية الشعبية المغربية.

يحظى الحصان بتثمين إيجابي في الثقافة العربية نظرا للوظيفة المقدسة التي يقوم بها في نشر الدين، يقول الثعلبي عن خلق الحصان :

«..لما أراد الله تعالى أن يخلق الخيل قال للريح الجنوبي:«إني خالق منك خلقا فاجعله عزا لأوليائي ومذلة لأعدائي وحبالا لأهل طاعتي» فقالت الريح :« إلهي وسيدي ومولاي إني مطيعة.» فقبض منها قبضة فخلق فرسا وقال له :« خلقتك عربيا وجعلت الخير معقودا بناصيتك والغنائم مجموعة على ظهرك، وعطفت عليك صاحبك وجعلتك تطير بدون جناح.»[276]

---

271 - حكاية - سيدنا علقمة و شميسة - بني ملال .

272 - Contes maghrébins, p:131;

273 - BOYS, Op cit p: 121.

274 - Ibid p: 109.

275 - Ibid p: 51.

276 - الثعلبي : قصص الأنبياء .ص:225 .

يرتبط الحصان - المخلوق من الريح حسب الأسطورة - بالإنجاز البطولي للبطل ، فوظيفته هي مساعدة البطل على تحقيق مشروعه التصاعدي الذي يقوم على التطهير لذلك يرتبط رمزيا بالسيف والجبل والطائر.

إنه ينتمي إلى هذه الرموز المضيئة التي تندرج كلها في سياق واحد هدفه تطهير المتخيل وتطهير الفضاء المقدس. وليس من الضروري الإطناب في توضيح الرمزية التصاعدية للحصان، فذلك أمر مؤكد في غير ما مكان.

وفي الحكاية الشعبية المغربية يحتل الحصان مكانة هامة، حيث يختار البطل حصانه بمساعدة الطائر، والمعيار الأساسي في هذا الاختيار هو السرعة حتى أنه يسابق الريح، فذياب يتفوق على الجميع بسرعة حصانه الذي يخترق صفوف الأعداء كهبة ريح لايشعر بها أحد.

ولمزيد من الاعتناء بالحصان يحرس منذ صغره على أن لا يطعم إلا طعاما مختارا عبارة عن لوز وحليب.

ونجاح الإنجاز الذي يقوم به البطل يعود في جانب كبير منه إلى الحصان المختار بعناية .

الحصان في الحكاية الشعبية كائن ناري، لونه كلون الشمس، إنه يخترق الصفوف مثل شعاع الشمس وقد يتحول إلى طائر مجنح يجمع بين صورة الطائر وصورة الحصان» بكاس pècase، على ظهره يهرب البطل - علقمة - بشميسة من بلاد الكفار سريعا مثل الريح..

عندما تلتقي صورة الحصان مع الريح يتحول إلى حصان طائر، فيمتلك الجناح الذي يحوله إلى كائن أسطوري - حصان مجنح -

إن الجناح رمز للتصاعد الذي يتعارض مع كل رمز معتم، والحصان الطائر حلم داعب خيال البشر منذ فجر التاريخ ، وهم يحاولون الجمع بين صورة الحصان وصورة الطائر، حصان سرعته مثل سرعة الريح مما نجد بعض أثره في حكاياتنا الشعبية،

وقد أشار عبد الرحمن المجذوب إلى ذلك بتعريف الحصان في علاقته بالريح: « الخيل هبة من الريح» (277)

و يقوم الحصان بإنقاذ البطل في الحكاية الشعبية من الكثير من الأخطار، فهو ينقذه من الغولة التي تهم بافتراسه، كما ينقذه من الموت المحقق بعد خيانة ابنة عمه له بمساعدة العبد لينقله إلى المكان الذي تناول فيه الشعير المقلي».

هنا يتقابل رمز الحصان الوفي (الذي يشكر المعروف) مع المرأة الخائنة التي تخون رابطة القرابة.

وقد يكون الحصان رمزا للفحولة والقوة الرجولية، ويتخذ إيحاء جنسيا مباشرا..

عندما يقول الحصان للفتاة ملحا: « سأتزوجك - سأتزوجك » وفعلا يحقق ذلك ويتزوج الفتاة، فالحصان هنا رمز للفحولة و القوة الجنسية وهو ما أشار إليه معجم الرموز بالقول:

« فالحصان يمثل القوة المخصبة.... و يرمز إلى الغريزة .. ... وله دلالة جنسية »(278)

3 - رمزية الخاتم السحري في الحكاية الشعبية المغربية.:

من رموز التطهير في المخيلة الشعبية المغربية الخاتم السحري، إنه رمز لتحقيق الرغبات الجامحة للفقراء والمعدمين، لتحقيق المطلوب، وتسخير الجن والتحكم في عالمهم المعتم، ومقاومة التعارض بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع..

ولعل أهم مرجع تراثي لهذا الخاتم هو خاتم النبي سليمان الذي يتحكم به في الجن ويسخرهم لخدمته.

من لم يحلم منا يوما بامتلاك هذا الخاتم، أو خاتم الحكمة كما أصبح يسمى فيما بعد، خاتم يقرب البعيد ويحقق المستحيل ويمنح الإنسان قوة - فوق إنسانية - تمكنه من الزواج بالأميرة وبناء القصور في رمشة عين.

لا شك أن لهذا الخاتم مرجعية في الترات العربي الإسلامي انطلاقا من قصة سليمان مع الجن، فكما هو مذكور في القرآن سخر الجن لخدمة سليمان واستمروا في خدمته حتى بعد موته.

277 - المجذوب - عبد الرحمان - الديوان ص:23 .

278 - Dictionnaire des symboles, p:229.

وكان سليمان يمسك بالجن العصاة ويحبسهم في « قماقم نحاسية » ويختم عليهم بختم رصاصي: «وعندما كان الجني يتمرد، كان سليمان يحبسه في جرة (قمقم) من الفولاذ ويقذفه في البحر»[279]

بهذه الطريقة ظهرت في الثرات العربي مجموعة من الحكايات التي تتحدث عن عثور الصياد على قمقم يوجد داخله عفريت من هؤلاء الجن الذين عصوا نبي الله سليمان (أنظر الصياد والعفريت في ألف ليلة وليلة).

كان ملك سليمان في خاتمه كما يذكر الثعلبي في قصص الأنبياء، حيث يصف الخاتم بقوله : « لأن خاتمه كان من ياقوتة خضراء أتاه بها جبريل - عليه السلام - مكتوب عليه: لاإله إلا الله محمد رسول الله »[280]

ويذكر ابن إياس في وقائع الدهور - عن خاتم سليمان :

« أن الاسم الأعظم كان مكتوبا على خاتمه (...) قال وهب بن منبه : » كان سليمان لا يزال الخاتم معه، لا يفارقه لا (ليلا؟) ولا نهارا « وعندما دخل الخلاء نزعه وأعطاه لجارية..احتال عليها شيطان فغير لها الخاتم فتغير حال سليمان،وفي النهاية يلقي الشيطان الخاتم في البحر فيلتقمه حوت،فيتم اصطياده وشق بطنه واسترجاع الخاتم..»[281]

هذه هي قصة خاتم سليمان الذي ينتهي في جوف السمكة ،وقد أشار طه حسين في «الأيام» إلى تعلق الإنسان بالعثور على هذا الخاتم حيث يقول الكاتب على لسان الشخصية :

«..وماكان أحب إليه أن يهبط في هذه القناة لعل سمكة من هذه الأسماك تزدرده فيظفر ببطنها بهذا الخاتم..»[282]

ويبقى الخاتم في المتخيل الشعبي وسيلة لتحقيق الرغبات وتعويض النقص والحرمان الموجود في اليومي و الواقعي، فالبطل في الحكاية الشعبية يطلب من خادم الخاتم أن يأتي له بطعام متعدد الألوان ولباس فاخر، ونساء جميلات ..

---

279 - KILITO (A) :« l'oeil et l'aiguille» ed. le fennec, 1992, p 86.

280 - قصص الأنبياء ،ص:225 .

281 - بدائع الزهور ، ص:152 .

282 - طه حسين : «الأيام » دار المعارف ، الجزء الأول ، القاهرة ،ص:12 .

إنه يرمز إلى إرادة القوة والرغبة في تحقيق المتعة و إعادة التوازن إلى الذات التي تعاني من الحرمان.

ففي الحكاية الشعبية يستطيع الخاتم أن يحقق كل رغبات البطل، الذي يسخر الخادم بواسطة معك الخاتم، فيستجيب هذا الأخير قائلا:«آمر وسأنفذ،لقد أحرقتني بالنار القاضية، إذا أردت كنوز السند والهند آتيك بها ، إذا أردت أن أحطم الجبال حطمتها...»[283]

وعفريت الخاتم له رجلان يصلان الماء، ورأسه يصل حدود السماء، وصراخه كصوت الرعد، يطلب منه البطل أن يبني له قصرا فخما من الذهب المرصع بالجواهر فيبنيه بحيث ينافس قصر السلطان، فيبنيه، وأن يملأه بالمأكولات «المفتخرة» وأن يأتيه بالأميرة من قصر السلطان.

فخادم الخاتم السحري يخضع للبطل خضوعا مطلقا، وهو يستطيع أن يطلب منه أي شئ يريده مهما بدا مستحيلا، فخاتم الحكمة يعيد الحياة إلى الفارس المقتول ويأتي بأشياء مستحيلة الوجود في الواقع: كالقفطان الذي يرقص (قفطان يضرب له الرش يغني ويشطح).

4- رمزية القنديل السحري في الحكاية الشعبية المغربية :

أداة أخرى تستعمل في الحكاية الشعبية لتحقيق الأماني هي القنديل السحري، فالقنديل بدوره له خادم هو عبارة عن قزم يحقق رغبات البطل..لكن القنديل يلعب دور كاشف للحقيقة حيث تخاطبه المرأة المظلومة و تخبره بقصتها منذ البداية، لذلك فهو يساعد على رفع الظلم و الكشف عن الأسرار المخفية داخل العتمة، لأنه يختزن ضوء الحقيقة كأداة للتخلص من الذكريات المقيتة و يشتغل كوسيلة أساسية لتحرير الذاكرة من الذكريات الأليمة :

فالمرأة تحكي للقنديل كل ما حدث لها من اعتداء وظلم في لغة معبرة ومؤثرة، و هي تردد بعد كل مقطع حدثي تقصه - نعاود ليك ياالقنديل - في نفس الوقت .

يرتبط القنديل بالضوء القادر على تبديد عتمة الظلم والقهر، كما يرتبط الخاتم السحري بالقوة المتحكمة في الجن، وتكون وظيفة كل من الخاتم والقنديل هي تطهير

283 - Nouveauz contes fassis, p 97.

المتخيل الشعبي من الكبت والظلم والحرمان من خلال استراتيجية أنسنة شاملة لرموز و صور العالم المعتم و إضفاء البهجة عليه من خلال الأدوات السحرية المختلفة.

خلاصات النظام المضيئ للمتخيل

يتكون النظام المضيئ إذا من فضاءات بهيجة ترسم عالم الجنة: كالجبل والقصر ووادي الحليب والجزيرة الخضراء....

وتتأثث هذه الفضاءات البهيجة برموز تنتمي كلها إلى خطاطة التصاعد ابتداء من الشجرة التي تعني الخصب والوفرة والأمن والدواء والطائر الذي ينقذ البطل ويرشده إلى الدواء، ويعلمه كلام الغيب عندما يكون ناطقا كاشفا للأسرار،إلى المرأة – الحورية سواء اتخذت شكل حمامة أم غزالة .

وهذه الرموز تنقذ البطل من العتمة، فالطائر ينقذه من الغول، والحمامة ترشده إلى طريق الخلاص، و تحرر رغبته عندما تتحول إلى فتاة جميلة مثل حورية من حور الجنة، مرتبطة بصورة البستان والماء و القصر ليتزوجها في فضاء فردوسي .. وتمنحه الحنان – الذي يفتقده في الواقع- عندما تتخذ شكل غزالة ترتع وتلعب دور الأم الحاضنة لأطفال تائهين ..

فالمرأة الجميلة من خلال صورتي الحمامة والغزالة مؤثث أساسي للفضاء البهيج، وذلك عندما تكون بكرا « مطية لم تركب ودرة لم تثقب» ذات شعر طويل أسود يغطي سائر جسدها لتعلق به كل الرغبات – المكبوتة – مثل الماء تماما .. هذا النظام المصيئ هو البديل لتلك الصور و الرموز المعتمة التي حددناها في النظام المعتم، وهذا النظام لن يتأسس من دون تطهير للمتخيلة بواسطة أدوات مضيئة و ذوات مطهرة تستطيع تحيين التصاعد. هذه الأدوات التي تناولها أبطال الحكاية الشعبية و الأساطير وأجادوا استعمالها في تطهير المخيلة البشرية من المخاوف و القلق : لا بد – إذن – من سيف ناري مضيئ وقاطع ليقطع به البطل رؤوس الكائنات المعتمة، سيف هو مزيج من حديد ونار مطهرة..

و لا بد من حصان ناري، خفيف مثل نسمة الريح، « أشهب اللون » يضاهي في سرعته شعاع الشمس، يمتلك الجناح ليعانق السماء كلما دعت الضرورة إلى ذلك. ولا بد من خاتم سحري لتحقيق الرغبات و تحريرها وتطهير المتخيل من صور الكبت والحرمان ..

لا بد من قنديل يخاطبه المظلوم ليكشف الحقيقة الغائبة ويحرر الذاكرة من الذكريات المؤلمة.

سيقوم بوضع هذا النظام البديل و استعمال الأدوات المذكورة أبطال مهانون ومضطهدون، أبطال اختاروا أن يؤسسوا مجتمع العدل والوفرة والخير وبدأوا بمواجهة استهزاء الجماعة منهم ليحققوا الفوز المرغوب فيه : إنهم : أصغر الإخوة، المحتقرون والمظلومون من طرف الجماعة المعبرين في الحقيقة عن - سيكولوجية الظلم و الحرمان - في الحكاية الشعبية المغربية .

ج - بنية المتخيل في الحكاية الشعبية المغربية

(النظام المعتم والنظام المضيئ):

يتكون المتخيل الحكائي إذن من نظامين للصور والرموز (نظام معتم - ونظام مضيئ) ،وتدخل صور ورموز كلا النظامين في علاقة نفي متبادلة تقوم على المواجهة في إطار ما يقتضيه التركيب السردي للحكاية الشعبية.

يقوم النظام المعتم على تكريس القلق والخوف والموت والالتهام والافتراس والأمومة الشريرة والسحر والحسد والخديعة..

أي مختلف أنواع الشرور، وعلى تأسيس فضاءات الابتلاع والخوف والموت والجوع والعتمة.. أي باختصار على نشر الأجواء الجهنمية داخل المتخيل.

بينما يقوم النظام المضيئ على تأسيس مشاعر الخصب والوفرة والرحمة والتسامح والجمال وأشكال الأنوثة الرائعة، وعلىبناء فضاءات خضراء، عالية في الجبال بها كل ما يشتهي الإنسان يسودها، اللون الأبيض والأخضر، أي كل ما يوحي بالأجواء الفردوسية.

وهذا التأسيس وقلب النظام المعتم إلى نظام مضيئ، والقضاء على رموزه، يقوم بتحقيق التوازن النفسي والاجتماعي بواسطة أبطال محتقرين ومهانين مزودين بأدوات مطهرة تنتمي كلها إلى رمزية النار التي تطرد العتمة .

فالسيف القاطع يقضي على الكائنات المعتمة، والخاتم السحري يخضع الجن ويحرر الرغبات المكبوتة ، والقنديل يكشف نور الحقيقة وينصف المظلومين.

ونخلص إلى أن المتخيل الحكائي يقوم باستعمال أدوات سحرية من أجل استبدال رموز النظام المعتم برموز النظام المضيئ لتحقيق التوازن النفسي - الجماعي لفئات تعاني من الحرمان..

إن الحكاية الشعبية التي تلعب دور المكيف الإجتماعي/النفسي ، قناة للتنفيس الجماعية ، فهي تمارس دور اليوطوبيا داخل المجتمع كما يقول بول ريكور RICOEUR:

« تكون وظيفة اليوطوبيا هي انتشال الخيال الاجتماعي من داخل الحدود الضيقة للواقع المعيش وإسقاطه خارج ذلك الواقع،غير أنه خارج ليس له مكان معين ... إنها مكان آخر مغاير للمكان الواقعي الفعلي»[284]

« إنها - اليوتوبيا - تعبير عن كل التطلعات والإمكانات الكامنة في المجموعة الإنسانية التي تظل مكبوتة بفعل ضغط النظام (السياسي والاجتماعي) القائم.....

..إنها الحلم الكامل بنمط آخر للوجود العائلي وبطريقة مخالفة لامتلاك الأشياء واستهلاك الخبرات، وبكيفية مغايرة لتنظيم الحياة السياسية وأخيرا بشكل جديد للحياة الدينية »[285]

« إن وظيفتها دائما اقتراح مجتمع بديل .. ستتحول إلى مطالبة كبرى بتحقيق عاجل وفوري لكل الأحلام التي راكمها الخيال الإنساني عبر الديانة اليهودية والمسيحية...»[286]

« وبالفعل يبدو أننا في حاجة كبيرة لليوطوبيا عبر وظيفتها الأساسية وهي وظيفة رفض الواقع والتشبث بواقع آخر مغاير بشكل جذري.»[287]

فالحكاية الشعبية المغربية عبر متخيلها تحلم (حلما جماعيا) بنظام آخر للقرابة يقوم على احترام روابط الدم، ويحتفل بعالم الوفرة والأمن والرخاء، على عكس مايحدث في الواقع الذي تتراكم فيه المآسي من مجاعات و أوبئة و جفاف عبرت عنه الحكاية الشعبية المغربية رمزيا من خلال صور و رموز النظام المعتم، و أشارت إليه مصادر التاريخ المغربي المختلفة، يقول النص التاريخي عن هذا الواقع :

284 - ريكور - بول - :« الخيال الاجتماعي و مسألة الإديولوجيا واليوطوبيا » مجلة الجدل - العدد 7 .1987 ، ص:22.

285 - نفس المقال السابق .ص:24 .

286 - نفس المقال ص:25 .

287 - نفس المقال ص:27 .

« .. إذ تنفذ المؤن وترتفع الأسعار ويكثر الموت ويعم الخوف ويسود العنف... وقد عرف المغرب من مثل هذه المجاعات الخطيرة ،على الأقل، واحدة في القرن 16، وخمس مجاعات في القرن 17م، وثلاث مجاعات في القرن 18م، هذا ناهيك عما كان منها أقصر مدة وأقل فداحة »[288]

و « في مجاعة 1606 كان الناس يلقون بأنفسهم في الآبار وذبح آخرون أنفسهم بالمدى،وقتل الآباء والأمهات أولادهم والرضع منهم......

في مجاعة 1721 - 1722 فر الناس عن أولادهم إلى السودان وأفريقيا ومصر والحرمين واليمن والشام وجزيرة المورة من بلاد الترك...»[289]

« وتذكر المصادر التاريخية أن المغرب عرف الكثير من الازمات، في سنة 653ه مجاعة شديدة، 677ه جراد، 679ه جراد، 687ه رياح وجفاف، 690 ه مجاعة، - 707 708 وباء ،711ه جفاف ،722 رياح،723مجاعة 724 مجاعة، 726 جفاف749 الطاعون الأسود، عهد أبي عنان سيول عظيمة، 763طاعون وجفاف، 766 طاعون، 819ه وباء ....) (. ويقول صاحب المقال : إنه لا يخلو عقد من العقود سلم خلاله المغرب من مظهر من مظاهر الشدة ....

وإذا أضفنا إلى ذلك القحوط وهجوم الجراد والمضاعفات السلبية للحروب التي طبعت تاريخ المغرب الوسيط..أدركنا أن المجاعة ظلت شبحا مخيفا يتهدد المغاربة باستمرار..»[290]

يظل الجوع موضوعا مهيمنا على أجواء الحكاية الشعبية وإن في صورة تعويض على مستوى المتخيل، كما في الخصب و الوفرة كالوادي الأخضر وأجواء الجنة - و حكايات الصراع بين الذئب والقنفذ على القوت خير دليل على ذلك -، وربما في هذا تعويض كما كان يعيشه المغاربة من حرمان على المستوى الواقعي، وقد عبرت الحكاية الشعبية رمزيا عن الخوف من الجفاف، من خلال صورة الغول الذي يحبس الماء عن القرية والذي يفرض على السكان تقديم القرابين لكي يمنحهم الماء ليلة كل عام.

288 - ستيتو (محمد) :« أقوات و تغذية في تاريخ المغرب الحديث - القرن 15 - 18» مجلة أمل العدد 17 ، السنة 6 ,1999 ، :27 .

289 - نفس المقال السابق ، ص:51 .

290 - نشاط (مصطفى) : « التغذية و الأزمة في المغرب في العصر المريني» أمل نفس العدد ، ص:7.

ولمحت الحكاية إلى وضعية الجوع من خلال وضعية اليتامى والمقهورين الجائعين، والآباء الذين يتخلصون من أبنائهم داخل الغابة لأن ليس لهم طعام..

وعلى كل حال يبقى قلب الأدوار، وتجاوز الواقع وغمر فراغه بالرموز الإيجابية المنتمية إلى خطاطة التصاعد، وتأسيس عالم الوفرة والأمن ،

وإخضاع الطبيعة العصية والتحكم فيها وظيفة أساسية للمتخيل الحكائي الشعبي..« ... ليصبح الخيال واقعا و عالم الحقيقة حكاية : أي شيء يروى و لا يوجد إلا في السرد و به .»[291]

ورغم كون المتخيل الحكائي له علاقة بالواقع الذي عاشه المغاربة في تاريخهم، فهو يستمد جذوره من مصادر متعددة انعكست على صوره ورموزه:

1 - المتخيل العربي الإسلامي من خلال ما ذكره النص القرآني في تثمينه لصورة الفردوس والجنة، وما ذكره في ما يتعلق بالجن والشيطان.. وجهنم ولباس أهلها..

أساطير عربية من خلال تثمينها للكائنات ، من غراب وحمامة وحصان.. وما ذكرته عن خاتم سليمان..قصص ألف ليلة وكليلة ودمنة وغيرها مما تناقله المغاربة خاصة الذي جاؤوا به من الشرق أثناء رحلاتهم إلى الحج . عن زواج الجن بالإنس، عن قماقم الجن ،عن الخاتم الذي يوجد في بطن السمكة، والعفريت الذي يأسر النساء، والعجوز التي تمارس السحر، والتاجر الذي يخونه إخوته وهي كلها تيمات موجودة في ألف ليلة وليلة.

2 - المتخيل الأمازيغي خاصة من خلال رمز الغولة، الرمز الأنثوي للشر:إتارير التي تلعب دور المرأة الشريرة التي تأسر الأطفال وتطعمهم من حليب ثدييها المكتنزين، ومن خلال صورة الفتاة الجميلة التي يغطيها الشعر..

3 - المتخيل الأوروبي (خاصة) من خلال شخصية أزرقان المارد ذو العين الواحدة والذي يحيل على شخصية السيكلوبس في ملحمة الأوديسا لهوميروس، كما نلاحظ

291 - بن عبد العالي (عبد السلام) :« التراث و الهوية » دار التنوير 1985 .ص:78.

تداخل بعض الحكايات المغربية مع حكايات فرنسية كساندريون cendrillon أو عيشة رمادة و غيرها كثير.

4 - المتخيل العالمي حيث نجد تداخل رموز الحكاية الشعبية المغربية مع الكثير من رموز و صور الحكايات العالمية مما يتطلب أبحاثا مقارنة في الموضوع، و للإشارة فقط تتعالق الحكاية الشعبية المغربية رمزيا مع الحكاية الفتنامية في صورة الجوهرة التي تعلم منطق الحيوان، و مع الحكاية الصينية في صورة الفتاة الطاووسة و صورة البنات السبع اللواتي يتخذن شكل حمائم، ومع حكاية جيبوتي في الرجل الذي أنجب ومع الحكاية اليابنية في صورة الثعبان و جزيرة الغيلان .... مما يعني أن هناك متخيلا إنسانيا مشتركا بين سائر البشر. أما التداخل مع حكايات المغرب العربي فواضحة جدا و تصل في كثير من الأحيان إلى درجة التطابق، مما يوضح أن مصادر المتخيل المغاربي واحدة، فنجد في حكايات القبايل في الجزائر[292] أيضا بيضة الثعبان و دور العجوز، و في الحكاية الموريتانية المرأة التي تتحول إلى غولة ....

إن هذه الحدود - أقصد حدود المتخيل - ليست يقينية مادام المتخيل الإنساني يعرف اختلاطا كبيرا حيث نجد العديد من الصور والرموز متداخلة في الكثير من الثقافات عبر العالم، لكن المؤكد أن المتخيل الشعبي المغربي منفتح على كل المكونات و كل التيارات، إنه متخيل مرن بامتياز يستطيع أن يصهر كل المتناقضات.

وعلى كل حال تقوم بنية المتخيل في الحكاية الشعبية المغربية على الجمع بين نظامين متعارضين: نظام معتم يعكس الخوف والقلق والحرمان، ونظام مضيئ يعوض النظام الأول ويواجه رموزه ويطهر المتخيل بواسطة السيف والخاتم والقنديل، وعن طريق مواجهة بين الفضاءات بحيث يكون الجبل مقابل الغابة، والجنة مقابل جهنم، لذلك لابد من الإشارة إلى أن المتخيل الحكائي يمتح مباشرة من المتخيل الديني وينظم رموزه في نظام من العلاقات التركيبية والجدولية مما يجعل النص الحكائي يتحرك في شكل علائقي محدد، فالرموز المعتمة تنتظم حول أنوية الظلمة والعتمة والحداد لتعكس فضاء -جهنم -، مقابل الرموز المضيئة التي تنتظم حول أنوية النور

292 - contes kabyles, p: 59.

والوفرة والخصب و تجسد فضاء - الجنة - . في حين تقوم الرموز المتعارضة بخلق ثنائيات تقابلية تضيئ كل واحدة منهما الأخرى .

ويكون التعارض حسب ثنائيات خطاطة السقوط وخطاطة التصاعد، فالغراب يعارض الحمامة، والسلوقي يعارض الذئب،والديك يعارض الغول، والبئر يعارض الجبل. وهذه الرموز من خلال اشتغالها على المستوى التركيبي والجدولي تؤسس انسجام النص الحكائي ككل، ليعبر عن بنية المتخيل القائمة على التطهير من رموز العتمة و الموت.

خاتمة الكتاب

نستخلص مما قمنا به أن الحكاية الشعبية المغربية غنية ببعدها السردي والرمزي، مرتبطة بالمجتمع وبمكوناته المتعددة، وخاصة بتاريخ البادية المغربية على الخصوص، وهي منفتحة أيضا على الثقافات الأخرى - سواء كانت عربية أم أجنبية - التي تفاعلت معها، عبر التاريخ لأن السرد لا يعرف الحدود.

والحكاية الشعبية المغربية مرتبطة ارتباطا وثيقا بظاهرة الشفاهية حيث تحدد الجماعة طقوس تبادل وتداول الحكايات ،كما تحدد وظيفتها بحيث تلعب دور المكيف النفسي والاجتماعي .

فالحكاية -التي تعتبر وريثة الأسطورة و ناقلة الاعتقادات الجماعية- عبارة عن حلم جماعي يعبر عن الصراعات اللاشعورية والاستيهامات الطفولية، بالإضافة إلى ماتقوم به من دور تعليمي وتربوي عن طريق تمرير القيم إلى الناشئة .

و تتميز الحكاية الشعبية بغناها السردي، فالبنية السردية في الحكاية الشعبية المغربية تتميز بتنوع كبير مما يجعل اشكال تحققها متعددة، حتى يواكب الحكي الشعبي التغيرات الاقتصادية والاجتماعية، فهناك بنية سردية قديمة تتميز بكونها محافظة على كل عناصر الخطاطة القاعدية:تتحقق في نمط معين من الحكايات - و هي قليلة و سائرة إلى الزوال، بينما تتفرع عنها حكايات أقل منها قدما بدات تفقد بعض عناصر الخطاطة القاعدية الأصلية .

وعندما نتأمل المكون السردي في هذه الحكايات نجد أن الحكاية الشعبية المغربية هي ملفوظ سردي اتصالي تهدف فيها ذات الحالة إلى الحصول على موضوع الرغبة، وتعتمد البرامج السردية على التنويع وتتخذ غالبا شكل برنامج سردي وبرنامج سردي مضاد بحيث تتواجه الذوات حول موضوع قيمة واحد، ونلاحظ أن البنية الأولية للدلالة تحصر المعنى بين حدود دلالية واضحة .

وأهم ملاحظة نلاحظها على البنية السردية القاعدية في حكاياتنا الشعبية هو غياب التسخير أو البنية التعاقدية التي تؤطر المحكي مما يضفي على السرد الكثير

من الذاتية حيث يقوم البطل بالإنجاز انطلاقا من ذاته استجابة لصدفة أو لضرورة أو تحقيقا لرغبة، واعتماد التأهيل أساسا على الحيلة، وارتباط الانجاز أساسا بالحصول والاسترجاع، في حين يعتمد الجزاء على بنية عقاب قوية ومكافأة تقوم أساسا على الزواج ببنت أو ابن السلطان .

وتعمل البنية العاملية على تنويع الذوات، وإدماجها في المحكي لتأدية أدوار سردية محددة، بحيث نجد ذات الحالة، ذات الفعل، المساعد و المعارض في حين يقل الاهتمام بالمرسل والمرسل إليه .

ومن خلال ملاحظة البنية العاملية والخطاطة السردية القاعدية نلاحظ أنه يمكن تصنيف حكاياتنا الشعبية إلى الأشكال التالية :

-حكايات سحرية وعجائبية وهي أقدم اشكال الحكاية في المغرب (تعتمد على البطولة و تقترب من الأسطورة - تحضر فيها مراحل الخطاطة السردية- .

- حكايات الغول الغبي وتعتمد على المواجهة بين ذات ضعيفة وغول غبي تغيب فيها مرحلة التسخير .

- حكايات البحث عن القوت (خاصة حكايات الذئب وارتبطت بظروف واقعية خاصة بالبادية المغربية وهي أقرب منا تاريخيا - يغيب فيها التسخير و يكون الجزاء هو الإنجاز .

- حكايات ذات طابع ديني حيث يغيب فيها التسخير ويغيب التأهيل والإنجاز ويحضر الجزاء (تكريس سلطة القدر).

- حكايات الحمق حيث يغيب التسخير ويغيب التأهيل والإنجاز ويحضر العقاب.

ليست هذه الأشكال الوحيدة في حكاياتنا الشعبية، لكنها تبقى ممثلة لعدد مهم من الحكايات الشعبية المغربية .

و من جهة أخرى تمارس الحكاية الشعبية دور اليوطوبيا وتعبر عن التطلعات والإمكانات لاقتراح مجتمع بديل، لذلك تعوض نقص الواقع بالرموز الإيجابية، وتعتمد إسقاط المتخيل الديني على المتخيل الشعبي (جنة \ نار) (حلال \ حرام).

و تعتبر الحكاية الشعبية متحفا للصور و الرموز التي راجت داخل المجتمع المغربي و تراكمت منذ أجيال قديمة وكونت المتخيل الجماعي .

كما ينفتح المتخيل على مكونات ثقافية متنوعة يمتح منها رموزه وصوره، وتحاول

بنية المتخيل في الحكاية الشعبية المغربية الجمع بين نظامين متعارضين : نظام معتم يعكس الفضاءات المعتمة التي تعكس فضاء جهنميا أسود، ويتم تطهير المتخيل منه بواسطة أدوات ورموز التطهير - السيف - القنديل و الخاتم السحري - البطل ..... التي تقوم على تأسيس الفضاءات الفردوسية على أنقاض النظام المعتم.

والمكون الرمزي ينقل حركة الرموز داخل المتخيل في الحكاية الشعبية المغربية من النظام المعتم إلى النظام المضيء من أجل تطهير المتخيل من أشكال الخوف والقلق الموجودة في الواقع التي تتخذ في الحكاية طابعا رمزيا و هذا مايضفي على الحكاية الشعبية جمالية خاصة تجعلها تبتعد عن المباشرة و تعتمد الإيحاء.

ولا يفهم من ذلك أن هناك قطيعة بين المكون السردي والرمزي ،فالسردي يستثمر الرموز في بنياته السردية كذوات للفعل أو الحالة، أو كمعارضين أو مساعدين على تحقيق الإنجاز فتدخل الرموز في علاقات تركيبية جديدة - أقصد التركيب السردي عوض التركيب الرمزي - لكنها تظل محافظة على قيمتها الرمزية ونلاحظ أن المكونين يتظافران فيما بينهما لخدمة الدلالة العامة للمحكي، لتعبر عن ذات جمعية ترمي سرديا للاتصال بموضوع الرغبة، ورمزيا للتخلص من المخاوف والقلق و العيش في فضاء يتوفر فيه الأمن والوفرة - هو عبارة عن فضاء فردوسي - يحركه الحنين إلى الجنة.

ولا بد أن نعترف، في نهاية هذه الأطروحة أننا نأمل فقط أن نكون قد وفقنا إلى رفع بعض الضيم الذي لحق بسردنا الشعبي، و نحن مقتنعون أنه قادر على الانبعاث من جديد في أشكال معاصرة تواكب تيارات التحديث وأنه بالإمكان استثمار سروده ورموزه في مجالات جديدة يمكن أن تمتع المتلقي كأدب الأطفال والرسوم المصورة أو المتحركة، أو تساعد على إقبال المستهلك على شراء سلع عندما توظف في تقنيات الإشهار، أو على فهم العقلية التقليدية ، للمساعدة على تحقيق تنمية حقيقية أو توظيف نصوصها من جديد لتضفي جمالية على أفلام ومسرحيات وأغان شعبية يتفاعل معها المتلقي.

إن الحكاية الشعبية تفتح أمامنا إمكانيات كثيرة للعمل والإبداع، لذلك فهي تستحق من باحثينا وجامعاتنا كل التقدير لنعيد حقا من حقوق أسلافنا - الذين تركوا هذا الكلام الجميل - وننقذه من الضياع.

المراجع

- **مصادر شفاهية:**

- مجموعة من الأشرطة الصوتية المسجلة من مجموعة من المناطق - قلعة السراغنة - الجديدة - ميدلت - سيدي رحال - تاملالت - مراكش - الراشيدية - الشاون لعدد من الراويات - اللواتي أعتبرهن كتب متنقلة - أهمهن - السيدة يزة من سيدي رحال - لالة خيرة من ميدلت - لالافاطنة من الراشيدية - فاطمة من تاملالت و السيدة التايكة من منطقة القواسم - الجديدة - و استمر التسجيل من سنة 1989حتى سنة 1998، وقدساعدني على الاتصال بهن أصدقائي و طلبتي و زوجتي، و قد ذكرت مصادري الشفوية - وأسماء الحكايات - بتفصيل في كتابي موسوعة الحكاية المغربية .

- **مصادر مكتوبة :**

- **محمد فخرالدين** : موسوعة الحكاية الشعبية المغربية - الوراقة الوطنية، مراكش، 2005.

• Contes Marocains :

- **BASSET(R) :** « contes populaires berbères » Leroux Paris,1887.
- **BASSET(R) :** « nouveaux contes berbères » Leroux,Paris 1897
- **EL FASSI (M) et DERMENGHEM (E):**« nouveaux contes fassis », ed.Reider,Paris1928
- **HACHIMI ALAOUI(MY.HACHEM) :** « contes du Maroc TAFILALET » traduit par Hamid Moquadem, Fleuve et Flamme, 1989.
- **KADDOURI (M) et REBOUL(IRENE):** « les contes de chez moi », Paris ,1986.
- **LEGUIL (A) :** « contes berbères de l'Atlas de Marrakech » l'harmattan,1988.

1. What club does Bobby play for?

08:17

Bobby Hurst is a famous footballer. He plays for Birmingham City.

The season has only just begun and he has already scored ... has played six matches so far

He plays for Birmingham City.

alpha

08:17

2. Is it the beginning, the middle or the end of the football season?

Bobby Hurst is a famous foot-baller. He plays for Birming-

The season has only just be-gun and he has already scored six goals for his club. His team has played six matches so far this year, and has won five of them.

Bobby was born in London. His father was a West Ham fan and gave his son a football for

alpha

08:17

2. Is it the beginning, the middle or the end of the football season?

The season has only just begun and he has already scored six goals for his club. His team has played six matches so far this year, and has won five of them.

Bobby was born in London. His father was a West Ham fan and gave his son a football for

2. Is it the beginning, the middle or the end of the football season?

The season has only just begun and he has already scored six goals for his club. His team has played six matches so far this year, and has won five of them.

It's the beginning of the football season.

ix goals for his club. His team

3. How old was Bobby when he got his first football?

08:18

Bobby was born in London. His father was a West Ham fan and gave his son a football for his fifth birthday. Later Bobby became captain of the school football team. When he finished school he was so good that Arsenal, another London club,

3. How old was Bobby when he got his first football?

Bobby was born in London. His father was a West Ham fan and gave his son a football for his fifth birthday. Later Bobby became captain of the school football team.

He was five years old.

alpha

08:18

4. Why did Bobby leave Arsenal?

...of the school football team. When he finished school he was so good that Arsenal, another London club, asked him to join them.

After a rather bad start he moved to another club, Newcastle United, where he found his form again.

Four years ago Bobby married Sheila King, one of the club secretaries. The Hursts now have two sons James and

alpha

08:18

4. Why did Bobby leave Arsenal?

When he finished school he was so good that Arsenal, another London club, asked him to join them.

After a rather bad start he moved to another club, Newcastle United, where he found his form again.

Because he was not in good form.

alpha

08:18

3. What did Bobby also do while he was in Newcastle?

castle United where he found his form again.

Four years ago Bobby married Sheila King, one of the club secretaries. The Hursts now have two sons James and Andrew and Bobby hopes that they will both be footballers too one day.

Yesterday was James's fifth birthday. He wanted his own

5. What did Bobby also do while he was in Newcastle?

Four years ago Bobby married Sheila King, one of the club secretaries. The Hursts now have two sons James and Andrew and Bobby hopes that they will both be footballers too one day.

He got married.

5. What did Bobby also do while he was in Newcastle?

08:19

Four years ago Bobby married Sheila King, one of the club secretaries. The Hursts now have two sons James and Andrew and Bobby hopes that they will both be footballers too one day.

He got married.

He married.

6. How long has Bobby been married now?

08:19

Four years ago Bobby married Sheila King, one of the club secretaries. The Hursts now have two sons James and Andrew and Bobby hopes that they will both be footballers too one day.

Yesterday was James's fifth birthday. He wanted his own

6. How long has Bobby been married now?

Four years ago Bobby married Sheila King, one of the club secretaries. The Hursts now have two sons James and Andrew and Bobby hopes that they will both be footballers too one day.

He's been married for four years.

alpha

7. What did James get for his birthday?

08:19

Yesterday was James's fifth birthday. He wanted his own computer and was very unhappy when he only got a football and a club shirt. His mother talked to him. "We've got to watch our money, James. We still haven't paid off the new

08:19

7. What did James get for his birthday?

Yesterday was James's fifth birthday. He wanted his own computer and was very unhappy when he only got a football and a club shirt.

He got a football and a club shirt.

alpha

08:19

8. Why is this present a tradition in the Hurst family?

... team has played six matches so far this year and has won five of them.

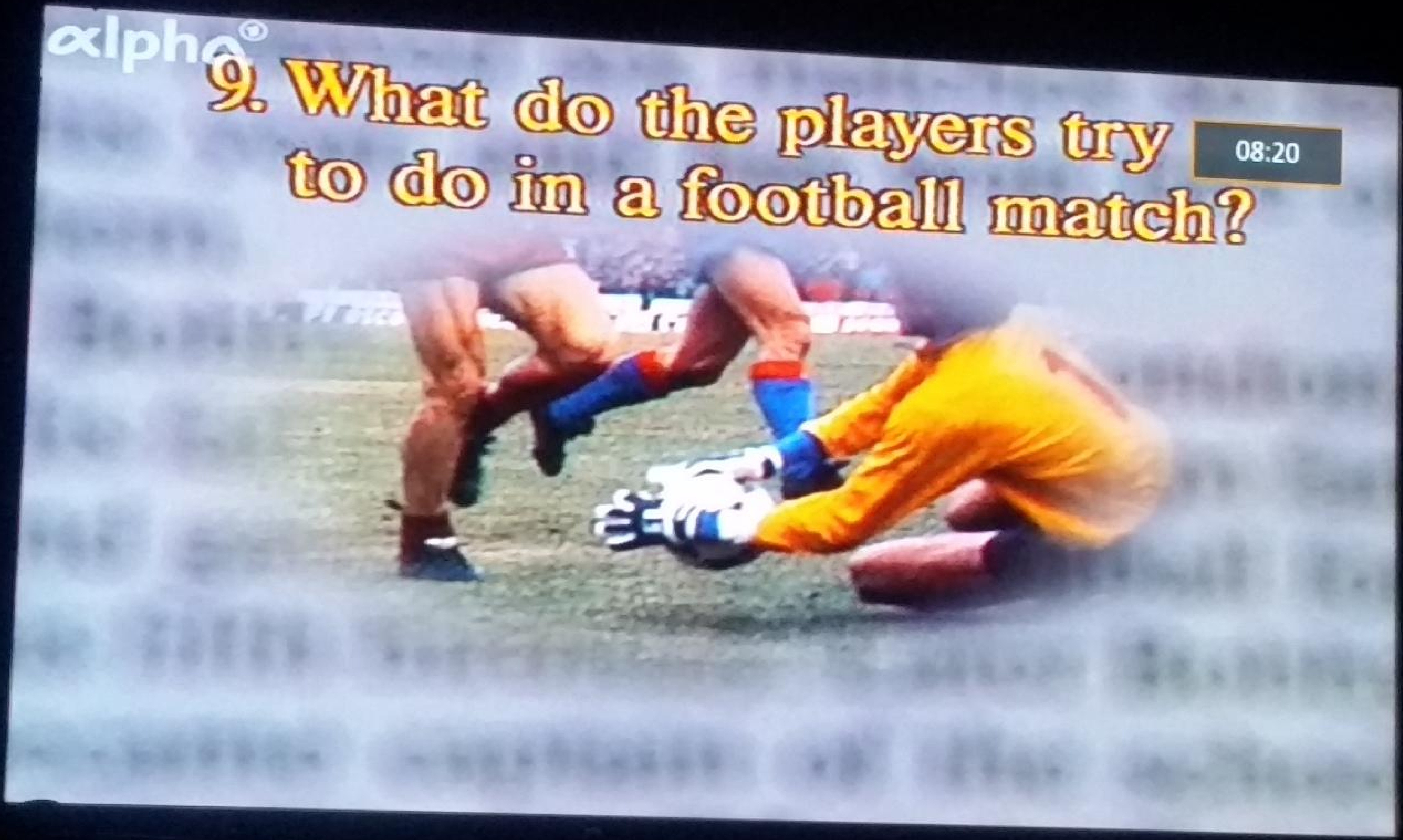
Bobby was born in London. His father was a West Ham fan and gave his son a football for his fifth birthday. Later Bobby became captain of the school football team. When he finished school he was so good that Arsenal, another London club,

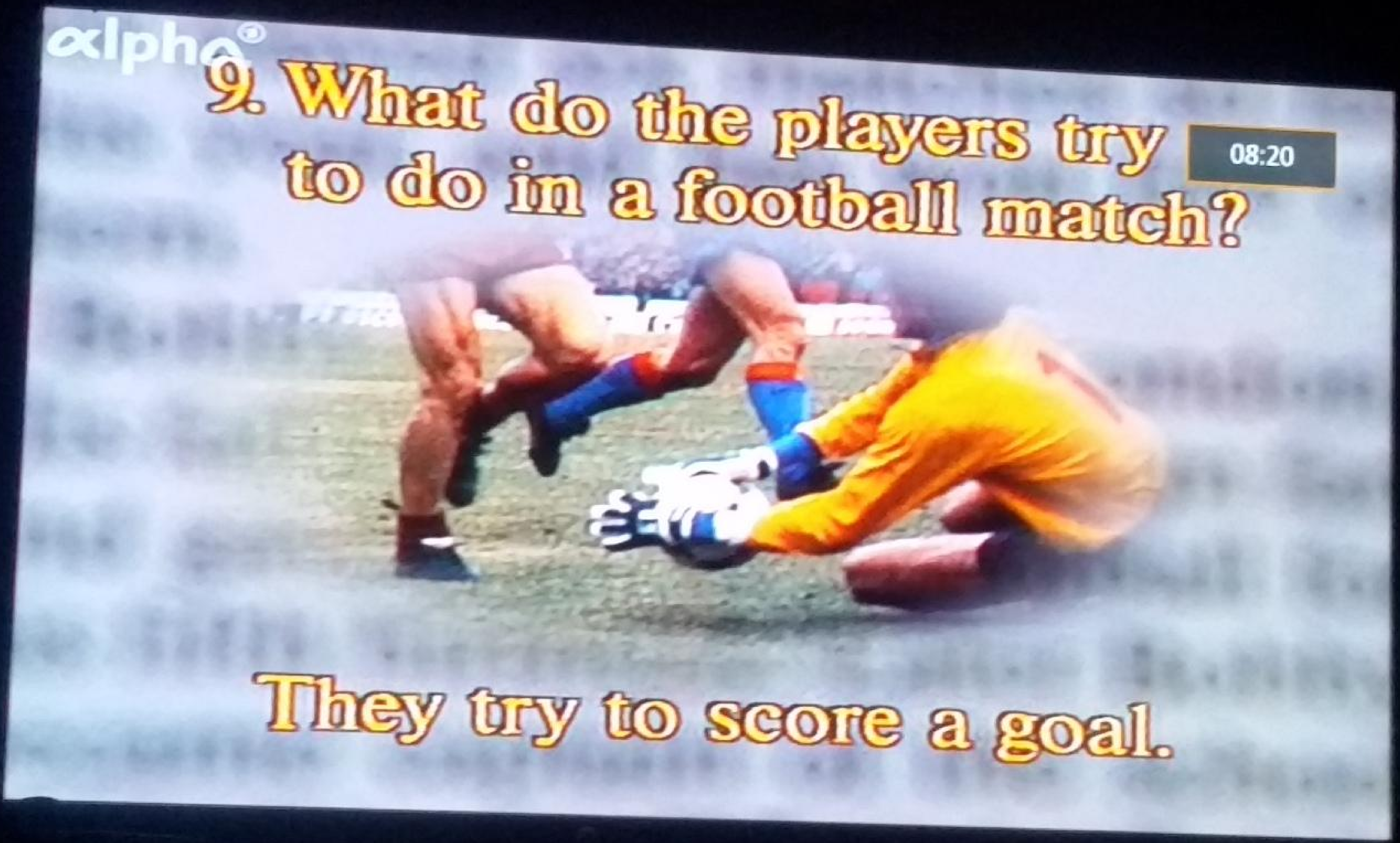
08:20

8. Why is this present a tradition in the Hurst family?

Bobby was born in London. His father was a West Ham fan and gave his son a football for his fifth birthday.

Because Bobby also got a football for his fifth birthday.


alpha
9. What do the players try to do in a football match?
08:20


alpha
9. What do the players try to do in a football match?
08:20
They try to score a goal.

alpha
08:20

Bobby Hurst is a famous footballer. He plays for Birmingham City.

The season has only just begun and he has already scored six goals for his club. His team has played six matches so far this year, and has won five of them.

Bobby Hurst is a famous footballer. He plays for Birmingham City.

The season has only just begun and he has already scored six goals for his club. His team has played six matches so far this year, and has won five of them.

Bobby was born in London. His father was a West Ham fan and gave his son a football for his fifth birthday. Later Bobby became captain of the school football team. When he finished school he was so good that Arsenal, another London club, asked him to join them.

After a rather bad start he moved to another club, Newcastle United, where he found his form again.

Four years ago Bobby married Sheila King, one of the club secretaries. The Hursts now have two sons James and Andrew and Bobby hopes that they will both be footballers too one day.

alpha

08:21

After a rather bad start he moved to another club, Newcastle United, where he found his form again.

Four years ago Bobby married Sheila King, one of the club secretaries. The Hursts now have two sons James and Andrew and Bobby hopes that they will both be footballers too one day.

After a rather bad start he moved to another club, Newcastle United, where he found his form again.

Four years ago Bobby married Sheila King, one of the club secretaries. The Hursts now have two sons James and Andrew and Bobby hopes that they will both be footballers too one day.

alpha

Yesterday was James's fifth birthday. He wanted his own computer and was very unhap-py when he only got a football and a club shirt. His mother talked to him. "We've got to watch our money, James. We still haven't paid off the new house and the car." James replied: "But Mum, why don't we sell Daddy again?"

08:22